M. McColl

GUSTAVE GEFFROY

LA
VIE ARTISTIQUE

Lithographie de WILLETTE

Huitième et dernière série

Les Vrais Primitifs
Le Vinci — Van Dyck — Clodion
Moreau le Jeune — Debucourt
Tassaert — Bonvin — Gustave Moreau
Cazin — Besnard — Falguière — Dalou

SALON DE 1900 ET 1901

PARIS

H. FLOURY, ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

1903



LA

VIE ARTISTIQUE

GUSTAVE GEFFROY

LA

VIE ARTISTIQUE

Lithographie de WILLETTE

Huitième et dernière série

Les Vrais Primitifs
Le Vinci — Van Dyck — Clodion
Moreau le Jeune — Debucourt
Tassaërt — Bonvin — Gustave Moreau
Cazin — Besnard — Falguière — Dalou

SALON de 1900 et 1901

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

1903

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

Dix exemplaires (1 à 10) sur papier des manufactures impériales du Japon ;

Dix exemplaires (10 à 20) sur papier de Chine ;

Tous ces exemplaires numérotés à la presse et ornés du frontispice de WILLETTE en triple suite, noir, bistre et vert.

A JEAN AJALBERT

poète de l'Auvergne
devenu voyageur du monde
resté écrivain de Paris
ce livre est offert
en témoignage de notre amitié

LA

VIE ARTISTIQUE

HUITIÈME ET DERNIÈRE SÉRIE

I

LES VRAIS PRIMITIFS

30 avril 1902

Les primitifs, dans le langage courant, ce sont les artistes chercheurs, obstinés, naïvement naturistes, qui ont précédé, préparé le mouvement de la Renaissance, ou plutôt qui l'ont commencé : en Italie, dès la seconde moitié du XIII[e] siècle ; au siècle suivant, dans les Flandres, en Allemagne et en France. Il y a aussi les primitifs de l'Egypte et de la Grèce. On considère du même point de vue les initiateurs de chaque école, de chaque pé-

riode d'art, aussi bien dans l'antiquité que dans le monde moderne.

Les histoires de l'art, pourtant, ne font guère mention de ceux que l'on peut nommer les « vrais primitifs ». Seule la science s'est occupée de les mettre à leur place et de leur rendre la justice qui leur est due.

Cette place est au début de la civilisation humaine, mais avant l'histoire, aux époques perdues, disparues dans les lointains du passé, sans date et sans précision, et auxquelles il a fallu, lentement, péniblement, reconstituer pour ainsi dire un état civil.

Il me paraît qu'à une époque où le public semble se passionner pour les manifestations sculptées, peintes, gravées, de l'esprit de l'homme, il n'était pas sans intérêt, à l'aide de diverses publications d'hier et d'aujourd'hui, de rechercher l'ancêtre presque inconnu, à peine entrevu dans la nuit de la préhistoire, des artistes de maintenant.

Pour trouver la trace des premières

manifestations instinctives de la faculté artistique de l'homme, il faut aller chercher cet homme bien avant même l'âge de pierre, alors qu'il cassait la branche d'arbre pour s'en faire une arme contre les animaux, dont la chair devait le nourrir, la peau le vêtir, ou contre ses semblables qui voulaient lui enlever sa proie, le chasser de sa caverne, lui ravir sa femelle et ses petits. Il faut suivre les traces de cet homme dans ses migrations à travers les continents, fuyant à la suite des troupeaux, essayant d'échapper aux cataclysmes, éruptions volcaniques, débâcles de glaces, raz de marées, débordements de fleuves.

Les patientes recherches des archéologues et des naturalistes ont enfin fixé quelques points de la préhistoire, points encore obscurs il y a trois quarts de siècle. Les indices observés, les témoignages matériels recueillis, racontent de façon saisissante les efforts des races et des individus au cours de l'effroyable lutte pour la vie. Il faut vivre d'abord,

apaiser la faim, se préserver du froid. C'est le besoin commun. Puis naît l'ingéniosité particulière. Quand l'homme persistant, tenace, acharné, est parvenu à s'assurer le nécessaire, le travail de sa pensée en formation ne s'arrête pas. Il se crée d'autres besoins que les besoins immédiats : il imagine d'orner sa personne et sa caverne. Il veut donner à la peau de bête dont il se couvre une forme qui épouse la forme de son corps. Le besoin de s'enorgueillir et de se parer se manifeste en lui lorsque l'idée lui vient d'attacher à son cou les dents de l'animal qu'il a vaincu. La coquetterie naît chez la femme lorsqu'elle compose aussi pour elle des colliers faits de dents et de coquillages. Et qui sait si ces colliers, et les bracelets, et les bagues, ne sont pas tout d'abord les signes de son esclavage ? Quoi qu'il en soit, c'est là le commencement de l'art décoratif. Et l'architecture surgit lorsque notre ancêtre ne se contente plus de l'abri tout fait que lui offre la nature, lorsqu'il invente le luxe et le confort et

remplace la grotte par une cabane dressée à l'ombre des arbres, au sommet des plateaux qui dominent les cours d'eau, à flanc de coteau, au milieu des plaines. Graduellement, il s'ingénie à fabriquer des armes qui le rendront plus redoutable, des outils qui donneront à la matière une forme de plus en plus en harmonie avec sa destination. La cabane devient insensiblement maison. Le tissu chaud ou léger se substitue à la lourde peau. L'homme alors sent s'éveiller en lui le génie créateur. Il veut imiter la nature, rivaliser avec elle en évoquant les formes qu'il aperçoit, qu'il distingue peu à peu les unes des autres. Il taille dans le bois et la pierre, l'os et l'ivoire, des images qu'il essaie aussi de reproduire à grands traits sur les murailles de son logis.

De ces essais timides et obstinés sortiront l'architecture savante et équilibrée, la sculpture dressée aux vestibules et aux places publiques, la peinture déployée en fresques, tous les objets usuels, de forme raisonnée et gracieuse. Le temple et le

palais, la cathédrale et l'hôtel de ville, sont inclus dans la pauvre bâtisse, et les quelques tracés de lignes et les quelques modelés de formes annoncent déjà la puissance et la grâce futures de la beauté.

Cela résout tout d'abord la question de l'*utilité* de l'art. L'art, avant de devenir le besoin esthétique se développant en même temps que la richesse de l'humanité, est une nécessité. Il faut donc évoquer les premiers travaux de l'homme pour prendre sur le fait la première réalisation de l'œuvre d'art.

La croûte terrestre creusée, fouillée, explorée, a livré chaque jour ses secrets, mis au jour des parcelles de la vie humaine passée. On y recueille, enfouis à côté d'ossements humains, des objets de silex taillé qui ont fait croire longtemps aux « pierres de foudre ». Mais ce voisinage d'ossements et de pierres devait faire deviner des outils et des armes. Là, nous sommes en présence de la nécessité toute simple, et l'on peut être tenté de refuser toute signification d'art à ces cailloux à

peine dégrossis. Pourtant, il y a tentative de forme par le fait de la main humaine, et, s'il y a forme, il y a art. Autrement, il deviendrait difficile, pour ne pas dire impossible, d'établir nettement le commencement de l'art. Hardiment, il faut affirmer que l'art commence à la pierre modifiée. C'est l'instinct avant la réflexion, le bégaiement, le murmure et le cri avant la parole.

L'ethnologie et la paléontologie s'accordent actuellement pour faire remonter l'existence de l'homme à la fin de la période tertiaire ou au début de la période quaternaire. En 1823, Aimé Boué a découvert dans la vallée du Rhin des ossements humains à côté des restes de grands mammifères dont les races nous sont inconnues. D'autres trouvailles du même genre ont suivi. Des crânes humains ont été exhumés — par Boucher de Perthes en France, par Schmerling en Belgique — de couches géologiques appartenant à la même période : ils étaient également accompagnés d'objets de

silex, massues, haches, outils tranchants.

La période quaternaire est divisée en quatre époques caractérisées par la nature du sol, le climat, la végétation, l'effort industrieux de l'homme et sa coexistence avec différentes espèces d'animaux. Cette division ne s'applique qu'à nos contrées européennes, et les découvertes futures peuvent apporter des documents de nature à modifier les données actuelles. Les terres d'Asie, d'Afrique, d'Amérique, contiennent vraisemblablement d'autres preuves que celles que nous possédons et révéleront peut-être un jour de nouveaux embryons de civilisation.

Durant la première époque, le climat est chaud et humide, le sol se compose de gravier, de sable et de marne. Ce premier état est révélé par les végétaux que l'on retrouve enfouis et pétrifiés, et qui correspondent à ceux qui croissent dans les régions chaudes et arrosées du globe. La vie animale se manifeste par l'existence simultanée de l'homme et des grands mammifères : tigres, lions, hippopota-

mes, panthères, cerfs, ours, etc., ainsi que des myriades d'oiseaux qui peuplent les forêts et les rochers.

Quels sont à ce moment les besoins de l'homme ? Se nourrir, se préserver des intempéries des saisons, se défendre contre les surprises des fauves. Pour se procurer des vivres, le sol ne lui offre que des ressources insuffisantes, presque nulles. Il lui faut s'attaquer à la bête, qui le guette lui-même. Il n'est pas le plus fort, mais il est le plus intelligent, il devient le plus rusé, et il cherche les moyens de suppléer à sa faiblesse physique. C'est ainsi qu'avec de jeunes arbres ou de grosses branches, il crée l'épieu aiguisé, la lourde massue qui peuvent percer ou assommer. Ses forces sont désormais décuplées et sa victoire possible. Mais il a remarqué qu'une pierre lancée adroitement produit des effets beaucoup plus meurtriers que l'épieu, et avec moins de risques pour lui-même. Il brise donc des pierres en les frappant l'une contre l'autre, pour les

rendre maniables. Le choc de ces pierres fait jaillir des étincelles, qui peuvent enflammer des feuilles sèches, des brindilles de bois. Le divin feu jaillit, chauffe et éclaire. Désormais, l'homme dispose du plus précieux auxiliaire. Il peut perfectionner ses armes, durcir le bois, le redresser, le travailler. Il continue aussi à fabriquer des outils et des armes de pierre de grandeurs et de formes différentes : pointus et longs pour frapper la bête, coupants, dentelés et minces pour la dépecer.

Quant aux moyens qu'il emploie pour donner une forme à ces morceaux de pierre, on ne peut guère essayer de les déterminer qu'à l'aide d'hypothèses. On suppose qu'après avoir éliminé de grands éclats, la forme définitive était obtenue par un travail plus minutieux de bris et d'usure; que, peu à peu l'industrie de cette taillanderie rudimentaire s'est spécialisée entre les mains de certains individus, et que de là ont pu naître les premiers échanges commerciaux.

Les objets de cette première période que nous possédons sont grossièrement taillés, mais aux époques suivantes, les objets, plus variés, sont plus finement exécutés. Le froid et l'humidité ont créé de nouveaux besoins. Certaines familles d'animaux ont émigré, d'autres les ont remplacées : l'éléphant, le rhinocéros. Il a fallu se battre contre l'ours obstiné pour le déposséder de sa caverne. Il a fallu faire cuire la viande que le soleil ne desséchait plus assez, il a fallu combattre l'humidité par de grands feux. Cela a nécessité l'invention d'outils nouveaux. On a vu apparaître des instruments mieux taillés : des scies pour débiter les branchages ; des haches pour fendre les troncs d'arbres, briser les os des animaux abattus dont on veut extraire la moelle ; des pics pour creuser le sol où l'on veut établir un piège ; des racloirs pour enlever la graisse des peaux avant de s'en servir.

Cet usage de la peau suggère naturellement à l'homme l'idée qu'il ne suffit pas, pour s'en vêtir, de l'avoir débarrassée des

matières putrescibles et de l'avoir desséchée : il faut encore l'approprier à sa nouvelle destination, lui donner la forme d'un vêtement. Mais ici, les suppositions que l'on pourrait faire seraient plus risquées encore que pour le travail de la pierre. Il ne reste naturellement aucun vestige des vêtements d'alors. Notre ancêtre a pu tailler la peau à l'aide d'un tranchant de silex, la percer de trous, la coudre, soit avec des herbes résistantes, soit avec des lanières découpées dans la peau même. Et nous achevons nos suppositions en imaginant la femme, marquée d'abord de quelque signe comme une propriété du mâle, faisant bientôt de cette marque d'esclavage la parure de son corps et l'arme de sa coquetterie.

De ce qui précède, on peut donc dégager dès à présent que la première manifestation du génie humain a eu pour but de satisfaire le besoin le plus impérieux : la faim ; et que la seconde, produite par une autre nécessité, celle de la résistance au froid, a fait naître le goût de la

parure qui s'identifie sans conteste avec l'art.

Mais ce besoin esthétique, j'y reviens, s'affirme plus nettement lorsque l'homme a pu goûter quelque repos, après avoir assuré sa subsistance et son abri. Il n'a plus faim, il ne craint plus le vent et la pluie, il a le feu et la lumière. Enfin, il connaît le charme du désœuvrement. Mais il ne saurait rester inactif. C'est alors que son cerveau se souvient de ce que ses yeux ont vu, et que sa main s'essaye à fixer les souvenirs de son cerveau. Tout naturellement, après avoir inventé les formes des objets nécessaires à sa vie, il invente le dessin, qui est la confidence de son inquiétude et de son émotion, qui est la preuve de son observation et de son jugement. Par le dessin, l'homme commence à prouver qu'il sent la vie, qu'il cherche à prendre conscience de ce qui l'entoure et de lui-même.

Les deux phases suivantes de l'époque quaternaire marquent un nouveau progrès dans le travail de la pierre. Des

hôtes inconnus sont venus, qui ont obligé l'homme à perfectionner ses moyens : le cheval, l'auroch, le renne ont fait leur apparition. Il a fallu approprier les armes à la chasse de ces nouvelles proies. Le froid est devenu plus sec, plus vif. Les peaux de grandes dimensions ont protégé contre le vent et la pluie l'entrée des cavernes. Les fourrures épaisses ont été utilisées pour le repos et le sommeil, et bientôt il a fallu chercher d'autres matières pour la fabrication d'un outillage mieux approprié aux nécessités nouvelles : l'os, l'ivoire, les cornes de renne ont été employés à la fabrication des sagaies, des harpons, des objets de parure. Les os d'oiseaux ont servi à faire des aiguilles, fines, aiguës, percées d'un chas comme les nôtres.

Dans la dernière période de l'âge quaternaire, le goût de l'ornementation se manifeste de plusieurs façons. On a retrouvé des coquilles que l'on suppose avoir servi à broyer des couleurs servant aux tatouages. Car il est bien possible

que la peau de l'homme et de la femme ait été utilisée pour les premiers essais de l'art du dessin. Le fait du tatouage serait encore révélé par d'autres indices, qui sont des pierres plates servant à pulvériser des matières colorantes, telles que manganèse, limonite, craie, charbon, ocre, et des pierres plus petites, creusées en forme de godets, où l'on mélangeait et pétrissait les couleurs avec de la moelle et de la graisse. Il serait difficile de dire en quoi pouvaient consister les images de ce genre de parure. Si l'on devait s'en rapporter aux observations faites chez certaines peuplades sauvages, en supposant que la similitude des instincts ait pu se traduire par des phénomènes identiques, il faudrait admettre que, pareils aux Australiens, aux Mincopies, aux Tasmaniens, nos ancêtres adoptaient des couleurs et des arabesques appropriées aux circonstances. Cette certitude du tatouage aux époques préhistoriques pourrait peut-être s'appuyer sur le Livre d'Enoch, contemporain de l'Ancien Testament, relatant

qu'avant le déluge, les hommes avaient appris à forger des épées, que les femmes connaissaient l'art de se parer de bijoux et de se barbouiller la figure avec de fausses couleurs. Mais peut-être aussi n'est-il question là que du maquillage.

Si nous ne devons pas songer à retrouver les premières applications de l'art du dessin par le tatouage de la peau humaine, nous allons recueillir des témoignages esthétiques précis par l'ornementation de certains objets, surtout ceux de la dernière époque quaternaire, dite période magdalénienne. « Les objets recueillis dans les stations magdaléniennes — dit M. Georges Rivière dans son livre de l'*Age de pierre*, — révèlent une industrie déjà très complexe, et d'un travail très ingénieux ; on devine que les artisans qui les ont fabriqués ont été souvent préoccupés de donner à leur œuvre une forme élégante, un cachet d'art. Les armes étaient ornées de dessins, de gravures, de sculptures même, auxquels les essais naïfs des sau-

vages de notre temps ne peuvent pas être comparés. »

Si l'on veut savoir où ces primitifs ont cherché leurs inspirations, leurs sujets, leurs modèles, on trouvera qu'ils se sont tout d'abord inspirés de la nature, en s'efforçant de copier ce qu'ils avaient sous les yeux, et qu'ils ont complété l'ornementation en comblant les vides par des combinaisons de lignes géométriques assez semblables, cette fois, aux exemples que nous rencontrons chez les sauvages de l'époque actuelle.

Les dessins et les pierres taillées représentent des animaux. Dans son ouvrage des *Débuts de l'art,* M. E. Grosse, professeur à l'Université de Fribourg-en-Brisgau, dit que « peu de trouvailles préhistoriques ont excité davantage la curiosité générale que les sculptures de l'époque du renne, qu'on a retrouvées dans les grottes de la Dordogne. Parmi les débris animaux et humains, les outils de pierre et de bois, il se trouvait un certain nombre de fragments de bois de rennes cou-

verts de gravures. Celles-ci représentaient, pour la plupart, des animaux si bien dessinés que les zoologistes pouvaient les déterminer à première vue. C'étaient des chevaux sauvages, des rennes, des aurochs, des bouquetins. Le chef-d'œuvre parmi ces sculptures était un poignard en bois de renne dont le manche représentait l'animal sautant; l'œuvre ferait honneur à un sculpteur moderne. »

De fait, ce renne sautant est fort remarquable, les pattes de derrière allongées, les pattes de devant pliées, la tête levée, tout le corps en action pour le bond, pour la détente du ressort. Et ce qu'il y a ici de plus significatif, c'est que la forme de l'ornement épouse absolument la forme de l'objet; que rien n'accroche la main qui doit saisir l'arme, toutes les formes accessoires, les cornes, les pattes, englobées par la forme générale. « Il y a là, dit aussi M. Georges Rivière, une entente ingénieuse de l'appropriation qui rappelle les objets en

ivoire ou en bois de l'ancienne Egypte, notamment une boîte en bois de cèdre formée d'une gazelle qui a les pieds liés. (Musée du Louvre, Galerie égyptienne, salle civile, vitrines M. et N.) »

Si l'on regarde d'autres animaux dessinés par les artistes magdaléniens, on est frappé, non seulement par l'exactitude du trait résumé, mais aussi par l'expression juste de la physionomie de l'animal. Ainsi : la tête du cheval aux lourds naseaux, à l'œil tranquille; le bouquetin dont la bouche débonnaire et le regard endormi disent la douceur de victime; le mammouth aux quatre pieds rassemblés, dont la construction épaisse, solide, exprime si bien le caractère monstrueux.

Il en est encore d'autres : l'ours des cavernes, gravé sur pierre, trouvé à Massat (Ariège); la tête d'éléphant en corne de renne, au front bombé comme celui d'un dieu bouddhique, au petit œil finaud, trouvée à la Madeleine ; la sculpture en corne de renne des têtes du taureau et de la vache, aux différences si bien marquées,

trouvée à Laugerie-Basse, d'où provient aussi la plaque de schiste dite du *Combat de rennes*, où les animaux, achevés ou indiqués, sont vraiment parfaits de contours avec leurs grands bois dentelés, leurs fines pattes, leur soupçon de queue, leur corps épais fourré de poil ras. De même, c'est à Laugerie-Basse que, sur une corne de renne, apparaît l'homme chassant l'auroch. M. Georges Rivière croit voir l'auroch fuyant affolé, la tête basse et la queue relevée, et il affirme, de plus, que le chasseur est couché parce que la place manquait pour qu'il fût dessiné debout. Je vois plutôt un animal qui semble brouter, la tête et la queue basses, le museau et le ventre enfouis dans les hautes herbes, et pour l'homme, il n'y a pas de doute, il rampe pour surprendre la bête, lui lancer le harpon dont on voit la corde. Un autre homme en marche, parmi les herbes d'où sort un serpent, a été trouvé à la Madeleine.

A Laugerie-Basse encore, un magnifique poisson, un brochet féroce, sur

corne de renne. A Montgaudier, une truite dodue, la bouche ouverte, le flanc tacheté, et deux souples anguilles. A Gourdan, une tête de saïga à la longue corne, à l'oreille poilue, à l'œil rond, qui flaire des feuilles. Aux Eyzies, une vache blessée à la patte gauche de devant, gravée sur os. A la grotte de Corgnac, un renne blessé à la patte droite de derrière, gravé sur os. A Solutré, la sculpture superbe d'un corps de renne en pierre, aux jambes repliées sous le ventre.

Ainsi, l'art pur s'ajoute insensiblement à l'art d'ornementation et à l'art usuel. Un objet, parfois, réunit tous ces caractères. Ainsi, le poignard dont j'ai parlé tout à l'heure, trouvé à Laugerie-Basse, en Dordogne, et qui est placé au musée de Saint-Germain. Les cannelures creusées dans le manche des outils assureront la solidité de la main : de même, les ornements qui peu à peu remplaceront ces cannelures, ces crans.

Enfin, il y a eu les découvertes des

dessins gravés sur les parois de la grotte de la Mouthe (Dordogne), découverte par M. E. Rivière, et ceux qui ont été relevés dans la grotte des Combarelles, également dans la Dordogne, par MM. le Dr Capitan et l'abbé Breuil. Il y a là des animaux très étonnants : mammouth, bouquetin, renne, cheval. Ces figures, qui sont d'une netteté parfaite, occupent une surface de deux cents mètres de développement, et peuvent être considérées comme la double indication de la fresque et du bas relief.

Selon M. Gabriel de Mortillet, dans ses *Origines de la chasse, de la pêche et de l'agriculture*, les premiers objets ayant un caractère d'art nettement marqué remonteraient à la fin de la troisième époque de l'âge quaternaire. Ils ont été découverts dans les « rejets d'habitation ». Ce sont des fragments de pierre, d'os ou de corne, portant des gravures au trait. La plus ancienne de ces gravures serait l'image gravée sur os trouvée dans la grotte de Chaffaud (Vienne), et repré-

sentant deux biches. Le grand développement a eu lieu, il faut insister, pendant la période magdalénienne : « Les gravures et les sculptures sont en si grand nombre et disséminées en tant de stations, dit M. G. Rivière, qu'on a l'impression d'être en présence d'un peuple tout entier épris d'art ; quelque chose de pareil, toutes proportions gardées, à ce que fut la Grèce antique. »

Nous pouvons donc dire que si d'autres découvertes doivent nous mieux éclairer sur l'effort de la pensée de nos ancêtres, ce que nous possédons révèle déjà une des phases les plus intéressantes du développement du génie humain. On peut chercher la signification des choses, le lien entre l'objet et son ornementation : le phoque dessiné sur une dent d'ours ; l'ours, le loup et le renard décorant ce que l'on a nommé arbitrairement des bâtons de commandement ; des animaux blessés, en fuite ou abattus, figurant sur des armes. Parfois, c'est le rébus indéchiffrable, comme cette femme enceinte

dessinée dans l'espace vide entre les jambes d'un renne. Les scènes de chasse sont au contraire caractéristiques. J'ai dit le chasseur d'auroch, et l'homme qui voit un serpent surgir de la brousse. Il est, sur un bois de renne, une autre scène de chasse à l'auroch. La bête, blessée à l'épaule, paraît vouloir attaquer son assaillant, qui s'est couché pour offrir moins de prise aux redoutables cornes.

Jusqu'ici, nous voyons l'homme prendre comme éléments de son art les êtres et les objets qu'il a sous les yeux, de préférence chez les animaux qui l'intéressent évidemment par leurs apparitions brèves, leurs mouvements furtifs, la menace ou le bienfait qu'ils représentent. Rien d'étonnant si l'homme s'attache ainsi tout d'abord à la représentation des animaux. Rien ne peut le frapper davantage que ces formes en marche, et il faut songer aussi qu'il est chasseur et pêcheur, s'il n'est pas encore agriculteur et éleveur de bétail.

Sa curiosité et son intérêt inspirent donc tout naturellement ses premières œuvres d'art. D'autres œuvres symbolisent des événements, traduisent des pensées. C'est là un trait commun entre l'homme préhistorique et le sauvage actuel. Les dessins des Australiens, représentant des mains rangées dans différentes positions, ont un rapport direct avec les images allégoriques de l'époque quaternaire, où l'on voit également des mains aux doigts levés qui paraissent faire des signaux. Le musée de Saint-Germain possède un fragment de sagaie avec des rangées de mains, qui constitue un curieux exemple de ce genre.

Telles sont également ces combinaisons de lignes croisées, ondulées, en zigzags, en chevrons, que l'on observe non seulement sur les manches d'outils et les poignées d'armes, où leur utilité se démontre d'elle-même, mais encore sur des objets de parure : colliers, bracelets, pendeloques, où ils constituent une ornementation et peut-être un langage.

« Quelquefois, dit M. Georges Rivière, on trouve des figures géométriques plus compliquées, des losanges, des dentelures ou même un sujet formé de la réunion de plusieurs éléments. » Une remarque a été faite sur l'absence de cercles et de triangles dans les combinaisons de lignes adoptées par nos ancêtres : on explique cette lacune par la difficulté qu'ils auraient rencontrée à tracer ces figures avec un seul burin de silex. Pour le cercle, passe encore ! Mais le triangle ! Je donne aussi telle quelle l'explication tout au moins ingénieuse sur l'absence de la bouche dans certains dessins représentant des êtres humains : les artistes auraient voulu dire par là qu'une image ne peut parler.

La terre de France peut-elle être considérée comme la principale patrie du premier art ? Oui, jusqu'à présent. Car, tandis que des fouilles pratiquées à l'étranger n'ont donné que des résultats insignifiants : un spécimen de gravure en Angleterre, un autre en Belgique, un

dernier en Suisse, nous avons en France quantité de stations dans les Charentes, l'Ariège, les Landes, la Dordogne, l'Allier, le Tarn-et-Garonne, la Haute-Garonne, l'Aude, le Gard, la Savoie, la Haute-Savoie, la Somme, la Vienne, l'Yonne, la Côte-d'or, le Jura et la région des Pyrénées, d'où sortent à chaque instant des documents nouveaux sur l'art des primitifs préhistoriques.

Chose singulière au premier aspect, et que l'on s'explique à la réflexion, l'époque magdalénienne disparaît pour faire place à une période de transition où l'art proprement dit semble ne tenir aucune place. Les fouilles qui s'appliquent aux âges néolithiques nous montrent surtout un progrès industriel. C'est à ce moment que les premiers travaux d'agriculture sont essayés, que naissent le tissage, la vannerie, les filets de pêche, la poterie composée d'ustensiles tels que la cuiller en terre, la lampe, la batte à beurre.

Ces manifestations viendraient à l'ap-

pui de la thèse des historiens supposant que les premiers Européens ont été absorbés par une race d'hommes venus de l'Orient, apportant avec elle une organisation qu'elle a imposée. D'autres croient que nos contrées ont pu être abandonnées et rester désertes pendant plusieurs siècles.

La première de ces opinions s'appuie sur le caractère des témoignages recueillis aux profondeurs du sol : la forme des crânes humains s'est modifiée ; des animaux et des végétaux nouveaux se sont acclimatés, et les semences des plantes sont d'origine asiatique ; des instruments plus perfectionnés, quoique en pierre encore, sont mis en usage : le tranchet, la hache ; la chasse est négligée pour la pêche ; c'est alors que l'homme abandonne les grottes et les cavernes et construit des habitations en branchages, reliés à l'aide de joncs et de roseaux, dont les cités lacustres retrouvées au fond des eaux ont révélé la nature.

Quoi qu'il en soit, il est difficile d'ex-

pliquer la disparition de l'art graphique à une époque où il avait atteint une forme égale, sinon supérieure, à celle de l'art égyptien à ses débuts. On ne peut attribuer cette disparition à des soucis impérieux de vie matérielle, car la parure continue d'affirmer la coquetterie et le loisir. Cette coquetterie peut, à la vérité, se satisfaire à peu de frais : des colliers faits de dents et de coquillages retenus par un fil, des anneaux d'os ou d'ivoire ornés de cristal taillé, de quartz, d'albâtre, de jais ou d'ambre, incrustés la plupart du temps sans avoir subi aucun travail de préparation, de polissage; des pendeloques qui sont probablement autant des amulettes pour conjurer le mauvais sort que des objets de parure ; des ceintures, des plastrons confectionnés au moyen de morceaux d'ivoire découpés en lames et reliés par des ficelles, des coiffures en coquillages et plumes d'oiseaux, que l'on suppose avoir appartenu aux chefs.

On peut admettre qu'un nouveau

genre de vie s'est manifesté, amenant d'autres préoccupations. Le fait est que l'on constate à cette époque une grande activité dans la fabrication des tissus : les stations néolithiques contiennent des spécimens d'étoffes qui ressemblent assez aux étoffes des Egyptiens. On a retrouvé les outils qui servaient au tissage, ce sont des peignes dont les dents sont retenues au sommet par des cordes recouvertes de bitume, des fuseaux en terre séchée, des poids pour tendre les fils en hauteur, des châssis servant à former la trame.

Ainsi les changements se sont portés sur l'activité industrielle : le bois et l'os sont travaillés avec plus de soin; de nouveaux instruments, des armes perfectionnées apparaissent, et aussi les premières manifestations du culte des morts qui se décèle par les ossements déposés dans les cavernes et les grottes abandonnées.

Donc, si l'art usuel continue de se manifester par les objets, les étoffes, les

parures, l'art du dessin proprement dit subit un arrêt. Il y a eu transmission, cela est certain, mais il faudra atteindre les temps historiques pour observer une renaissance, des recherches qui ressemblent singulièrement aux recherches et aux réalisations des artistes magdaléniens. Ces disparus de la préhistoire, ces « vrais primitifs » de l'art, méritent donc bien notre hommage et notre reconnaissance, puisqu'ils ont, les premiers, essayé de fixer le mystère de la nature, la beauté de la vie. Si humbles au milieu des dangers, si menacés par tout l'univers, ils sont les annonciateurs de l'humanité future, les dépositaires du long travail des siècles. Ils ont sauvegardé à travers tout la petite flamme de la pensée, vacillante et précieuse comme la flamme née de l'étincelle de leurs silex.

II

L'HISTOIRE DE LA « CÈNE » DU VINCI

1er février 1902

Le 15 mai 1796, Bonaparte entre vainqueur à Milan. L'armée envahit tout, veut manger et dormir à l'abri. Où loger tant d'hommes fatigués? Le général avait bien prescrit de respecter les monuments publics, de ne pas y mettre de soldats. On caserne malgré cela des dragons au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces. Dans le réfectoire, on installe l'écurie, les hommes pansent leurs chevaux. Leur travail terminé, la nourriture donnée aux bêtes, le repos gagné, ils avisent soudain à la muraille une grande peinture qui se détache du fond sombre

des boiseries. C'est une assemblée de gens à table, causant et gesticulant. Au centre, une calme figure du Christ entouré de ses apôtres. L'un des dragons, peut-être ivre, peut-être simplement brutal et malfaisant, ramasse une pierre et prend cette tête du Christ comme cible. Ses compagnons l'imitent, les projectiles volent, la muraille et la peinture sont éraflées, criblées. Les officiers accourent au bruit, morigènent leurs hommes, les punissent. Le général, prévenu, fait évacuer par sa soldatesque le couvent de Sainte-Marie-des-Gràces.

Trop tard. La fresque que les dragons de Bonaparte ont blessée à jamais et qu'ils allaient détruire, c'est la *Cène* de Léonard de Vinci, une des œuvres d'art les mieux venues, les plus harmonieuses, les plus parfaites que nous ait léguées le génie humain.

Ces soldats inconscients n'ont pas été les seuls à aider à la destruction du chef-d'œuvre. Avant eux déjà, le temps avait pesé lourdement sur la *Cène*. Elle avait

été, dit Gœthe, peinte à même sur le mur, mais comme ce mur était humide, le Vinci « avait enduit avec un fer chaud la crépissure d'un mélange de mastic, de poix et d'autres ingrédients. Ensuite, pour obtenir un fond parfaitement uni et une plus grande sûreté contre les influences extérieures, il avait passé sur le tout une couche légère de blanc de plomb et une fine argile jaune ». Mais ces soins mêmes paraissent avoir nui à l'ouvrage, ajoute Gœthe.

En effet. La peinture en séchant se craquela, comme il arrive lorsque le fond est préparé avec des résines. Puis, l'humidité de la muraille ayant soulevé la couche imperméable, celle-ci se boursoufla, se décolla par endroits, tout en restant adhérente dans son ensemble. Cinquante ans à peine après son achèvement, l'œuvre était déjà gravement compromise.

Comme si cette cause de détérioration ne suffisait pas, d'autres ennemis du chef-d'œuvre se révélèrent. Vers 1652, les

moines, ayant eu l'idée d'agrandir la porte de leur réfectoire, n'imaginèrent rien de mieux que d'entailler la peinture jusqu'à la table du festin pour obtenir une porte à leur convenance ! On supprima ainsi sans hésitation les pieds de quelques apôtres et ceux du Christ lui-même, on détruisit sans vergogne l'équilibre de la composition. Ah ! ceux-là s'entendaient à protéger les arts, à respecter les artistes qui avaient travaillé pour eux. C'est alors, dit Gœthe, que commença la ruine du tableau tout entier.

« Pour former un cintre, il fallut pratiquer dans le mur une ouverture beaucoup plus grande que la porte... Les coups de pic et de marteau ébranlèrent le tableau dans son véritable champ. En plusieurs endroits la croûte tomba, et l'on refixa les morceaux avec des clous. »

Après de telles avaries, la peinture du Vinci, laissée toujours à cette place, n'est déjà plus que l'ombre d'elle-même, le reflet de ce qu'elle fut dans le premier

épanouissement de sa beauté. C'est désormais une œuvre déchue. Le visiteur essaie de la retrouver à travers les accrocs et les ténèbres. Mais le dommage est vraiment trop grand pour qu'il soit possible de reconstituer, sans études nombreuses, la fresque dans son état primitif.

C'est l'indication de ces études que je voudrais donner ici.

Tout d'abord, l'état de la salle est décrit par Gœthe, sans doute avec les souvenirs de son premier voyage, de 1786 à 1789, avant le passage des dragons :

« Nous avons vu dans nos voyages, dit-il, il y a bien des années, cette salle encore intacte. Vis-à-vis de l'entrée, le long du côté droit, au fond de la salle, était la table du prieur, et de part et d'autre les tables des moines, toutes élevées d'une marche au-dessus du plancher ; et quand le visiteur se retournait, il voyait sur la quatrième muraille la quatrième table peinte au-dessus des portes peu élevées : à cette table, le

Christ et ses disciples, absolument comme s'ils avaient fait partie de la société. Ce devait être à l'heure du repas un remarquable coup d'œil que ces deux tables du prieur et du Christ en regard l'une de l'autre, et celles des moines comprises entre elles. Ce fut pour l'ingénieux artiste une raison de prendre comme modèles les tables des moines telles qu'il les trouvait. Et sans doute la nappe, avec ses plis froissés, ses rayures ouvragées et ses franges, venait de la lingerie du couvent. Les sièges, les assiettes, les coupes et tous les autres ustensiles sont également imités de ceux dont les moines se servaient. L'artiste n'a donc nullement visé à se rapprocher d'un costume antique incertain ; il eût fait une grande maladresse d'étendre en ce lieu la sainte assemblée sur des coussins. Elle devait être rapprochée du présent, le Christ devait célébrer la Cène chez les dominicains, à Milan...

« Le tableau devait, à d'autres égards encore, produire un grand effet. Les

treize figures, qui ont à peu près une fois et demie la grandeur naturelle, occupent environ à dix pieds au-dessus du sol une longueur de vingt-huit pieds.

« Qu'on se transporte par la pensée dans cette salle. Qu'on se figure la tranquillité décente qui règne dans un réfectoire de moines tel que celui-là, et l'on admirera l'artiste qui a répandu dans son tableau une émotion puissante, un mouvement passionné, et, en approchant le plus possible son œuvre de la nature, la met en contraste avec la réalité divine.

« Le stimulant que l'artiste emploie pour émouvoir le saint et paisible souper, ce sont les paroles du Maître : « Je vous le dis, en vérité, l'un de vous me trahira ! » Ces paroles sont prononcées et toute l'assemblée s'agite. Jésus penche la tête, il baisse les yeux, toute son attitude, le mouvement des bras, des mains, tout répète avec une résignation céleste les funestes paroles ; le silence même fortifie cette déclaration : « Oui, il n'en est

pas autrement, l'un de vous me trahira! »

Il est vraisemblable qu'on ne laissa pas s'effriter la *Cène* sans la défendre. Gœthe semble admettre, avec Bossi, qu'une manière d'empirique aurait porté une main profane sur le tableau pour le restaurer. Le fait n'est pas autrement prouvé. Le certain, c'est qu'il y eut des tentatives pour conserver au moins ce qui subsistait de la fresque, et qu'elle fut revernie plusieurs fois.. Les résultats furent vagues et insignifiants, — par bonheur.

Il y eut autre chose. De nombreuses copies furent faites, avant les sévices du temps et des hommes, les couvents voisins voulant tous, au début, posséder une reproduction du tableau célèbre. Une des premières, et vraisemblablement des meilleures, fut l'étude d'Andrea Solari, élève du Vinci, le peintre de *la Vierge au coussin vert* qui est au Louvre. Du même temps, les copies de Marco Oggione, autre élève du maître.

Celles de Magnis et d'Antonello de Glaxiate sont un peu postérieures. A la suite, la copie de l'église de Ponte-Capriasca, où chaque apôtre est désigné par son nom. (Je reviendrai sur ce détail, qui a son intérêt.) Enfin la gravure si connue de Morghen. En résumé, la célébrité du tableau fut si grande que des peintres firent profession d'en fournir des copies : ainsi, Marco Oggione, qui en a laissé trois.

Mais avant d'aller plus loin, il sied de dire dans quelles conditions a été exécutée l'œuvre originale.

Léonard de Vinci avait trente ans lorsqu'il fut envoyé de Florence à Milan, par Pierre de Médicis, vers Ludovic le More. Il portait avec lui un luth qu'il venait d'inventer, et qui était son présent au chef des Sforza. On fit au messager de Médicis un accueil magnifique, auquel l'artiste, très touché, répondit en adressant au duc la lettre que l'on connaît, où ce génie universel offre ses services pour construire des fortifications,

des machines de guerre, et termine en déclarant modestement qu'en peinture il essaiera de faire ce que les autres font. Il proposait aussi d'exécuter la statue équestre de Francesco Sforza, mise au concours. On lui commanda d'abord cette statue. Elle était admirable, dit-on. Le modèle en terre fut exposé sous un arc de triomphe lors du mariage de Maximilien avec la nièce de Ludovic le More. Mais les chefs-d'œuvre du Vinci étaient destinés aux mauvaises rencontres avec les militaires : les arbalétriers gascons de Louis XII détruisirent la statue de Francesco Sforza.

Après la commande de la statue, ce fut celle d'une peinture : un *Cenacolo* pour le réfectoire des dominicains du couvent des Grâces. Le mot italien signifie à la fois la salle où l'on mange et le repas du Christ avec ses apôtres. Depuis Giotto, l'usage s'était établi de peindre dans les réfectoires de couvent cette Cène, qui était comme la signification mystique du repas des moines, et

l'on compte en Italie nombre de monastères ainsi décorés d'un *Cenacolo*. Le plus célèbre, au temps de Léonard, était celui que Domenico Ghirlandajo peignit à fresque sur les murs du petit réfectoire d'Ognisanti, à Florence.

Léonard se mit lentement à l'œuvre, modifiant sans cesse la besogne commencée, l'interrompant aussi pour se livrer à des travaux d'ingénieur, d'architecte, à l'invention des machines de guerre, à des travaux hydrographiques, tout en chantant en musique et en vers, puisqu'il était aussi musicien et poète, la *Bellezza del mundo*. Les notes, les croquis pour la *Cène*, s'amoncelaient néamoins, l'œuvre s'élaborait lentement. L'Académie de Venise possède le griffonnage sommaire qui paraît être la première idée du Vinci, et la Bibliothèque de Windsor conserve également un dessin où les apôtres sont étudiés nus en une manière nettement réaliste.

Entre temps, le couvent de Sainte-Marie-des-Grâces se réédifiait somp-

tueusement par les libéralités du duc et le concours de Bramante, dont les fines architectures d'argile rose rehaussé de marbres clairs polychromes dressaient leur silhouette sur le ciel milanais. Dans le réfectoire, Donato Montorfano avait déjà retracé les épisodes de la Crucifixion, où Léonard avait ajouté à l'huile et en rehauts les portraits agenouillés de Ludovic le More et de sa famille. Restait le mur du nord, faisant face à la table du prieur. C'est là que le Vinci prépara sa composition et commença enfin de peindre. Son projet était conçu, il faut le redire, de manière très naturiste, avec le grand souci du détail significatif et vivant. On peut en juger par ce passage de ses écrits, où il dépeint les attitudes et les gestes des apôtres :

« L'un, dit-il, occupé à boire, abandonne son verre et dévisage l'orateur ; un autre, enlaçant ses doigts, se tourne vers son voisin de table, les sourcils froncés ; un autre, les mains ouvertes, la paume tournée vers le spectateur,

hausse les épaules, tandis que sa bouche exprime une surprise extrême ; un autre parle à l'oreille de son compagnon, qui se retourne et l'écoute, tandis que d'une main il tient un couteau et de l'autre un pain coupé en deux ; un autre se retournant renverse un verre sur la table et regarde, un autre pose les mains sur la table et regarde, un autre souffle à pleine bouche, un autre se penche en avant pour voir l'orateur en se faisant une visière de ses deux mains, un autre, se reculant derrière celui qui se penche, regarde dans l'intervalle entre le mur et l'apôtre opposé. »

Cette description ne donne, bien entendu, qu'une idée incomplète de la *Cène*, de l'harmonieux ensemble abîmé, dégradé, flétri, mais qui garde encore une grandeur et une beauté. Tous ces mouvements, voulus et décrits par le Vinci, constituent comme un premier état de sa pensée et de son œuvre. Tous ces détails de vérité exacte devaient, comme il arrive pour les grandes œuvres,

se grouper, se fondre en une vérité d'expression ample et lumineuse. Perché sur son échafaudage de huit pieds de haut, le peintre restait parfois inactif durant de longues heures, méditant son sujet, puis se mettait au travail, ébauchant les formes, cherchant leur mise en place, leur équilibre, indiquant une variante d'un trait. Il s'en allait alors, satisfait d'un changement, d'un perfectionnement, appliquant ainsi lui-même le principe qu'il avait formulé dans ses cahiers de style didactique : « Ne fais pas comme ceux qui se fatiguent à des travaux excessifs et qui portent à la promenade ou en société un front soucieux et des airs moroses. »

Cette méthode de travail, longue et attentive, et qui pouvait sembler détachée et indifférente à ceux qui ne devinent pas le mystère de gestation de l'œuvre d'art, cette méthode, dis-je, n'était pas du goût du prieur de Sainte-Marie-des-Grâces, qui se plaignit de la lenteur du Vinci à Ludovic Sforza. Pourtant, cer-

tains jours de fougue, logiquement amenés par la méthode sûre et l'investigation laborieuse, le peintre restait sur son échafaudage, travaillait du lever au coucher du soleil, sans déposer un instant le pinceau, complètement oublieux de repos et de nourriture. Le prieur ne comprenait rien à ces saccades de travail, à ces arrêts et à ces reprises, et ses doléances furent telles que le duc fit appeler Léonard. Vasari nous a gardé le souvenir de l'entretien :

« Ludovic s'y prit adroitement pour presser Léonard de terminer la *Cène*, en laissant entendre qu'il faisait cette démarche sur les instances du prieur. L'artiste, connaissant le tact et la pénétration du prince, commença une longue dissertation très approfondie sur les conditions de l'art ; puis il ajouta qu'il ne lui restait plus que deux figures à chercher : celle du Christ, qu'il renonçait à trouver sur la terre et dont son imagination était impuissante à concevoir la beauté, la grâce céleste. Enfin,

celle de Judas. Il avait parcouru tous les bouges, dévisagé bien des forçats dans les bagnes ou sur les ports ; il avait noté bien des traits d'infamie et des marques de vices innomables, pourtant il ne pouvait encore se figurer une face capable d'exprimer une telle bassesse d'âme, une telle noirceur d'expression pour caractériser celui qui vend son divin maître. Toutefois il promit, s'il ne trouvait pas mieux et pour hâter l'achèvement de l'œuvre, de prendre pour modèle le prieur lui-même, si indiscret et importun. Vasari raconte que Ludovic, à ce trait, se prit à rire, donnant raison à Léonard, et le prieur, connaissant le propos, se tint coi désormais. »

Telle est, en raccourci, l'histoire de la *Cène*. Mais c'est la connaître suffisamment pour comprendre les tentatives de restauration.

De même, les procédés de travail de Léonard de Vinci sont assez connus pour qu'aucun doute ne soit possible sur l'existence de croquis, dessins, études

préliminaires en nombre considérable pour l'exécution de la *Cène*.

Voyez d'autres œuvres de lui :

Pour la statue équestre de Francesco Sforza, il y eut un grand nombre d'études, depuis la première inspiration jusqu'aux projets d'armature en vue de la fonte et du transport.

Pour la *Bataille d'Anghiari*, mise au concours entre Michel-Ange et le Vinci, et qui ne fut pas menée à sa fin, le Vinci avait utilisé ses premières études pour le Sforza, des ébauches en cire pour le cheval et le guerrier terrassé. On possède encore un fragment du carton de la bataille, que Rubens copia lors de son voyage en Italie, et de nombreuses études de chevaux et de cavaliers.

Le groupe de *Sainte Anne et la Vierge* fut préablement esquissé dans un dessin des Uffizzi. Chantilly conserve les études pour l'enfant Jésus ; le Louvre, un dessin pour la sainte Anne ; et l'Albertine de Vienne possède une exquise image de la Vierge, qui annonce la figure définitive

du tableau. Une variante de l'ensemble est à la Royal-Academy de Londres, et l'étude des pieds est à Windsor.

On pourrait multiplier les exemples. Revenons à la *Cène*.

L'Académie de Venise possède un croquis de Léonard qui paraît être sa première pensée. Entre ce document initial et la réalisation picturale de Milan, il y a sûrement un grand nombre d'esquisses. Le local où se trouve la *Cène* est orné de plusieurs copies, et celle qui est attribuée à André Solari semble avoir été composée au moyen d'études du maître. Les copies de Marco Oggione sont, l'une dans un monastère de Castellazzo, une autre à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (où les têtes des apôtres sont auréolées), une autre encore au Louvre, de proportions différentes de celles de l'original, mais fidèle de détails. Puis, la copie de Glaxiate, et celle qui décore l'église de Ponte-Capriasca, où l'auteur a indiqué, de façon inexacte d'ailleurs, les noms des apôtres.

La liste serait longue. Il existe encore un grand nombre de copies faites par des élèves ou des disciples de Léonard, et un plus grand nombre de gravures de toutes les époques, parmi lesquelles celle que le Florentin Raphaël Morghen exécuta en 1800 pour le grand-duc de Toscane. Malgré que cette gravure ait occupé trois années de l'artiste, elle reste suspecte. D'abord, Morghen ne se serait pas rendu à Milan pour se documenter. Il se serait borné à y envoyer le peintre Matteini, qui lui-même, en raison de l'état déplorable de l'original du Vinci, eut recours à la copie d'Oggione, qui est au couvent dei Monti Girolamini, à Castellazzo.

Pour se rendre compte des inexactitudes du dessin de Morghen, il suffit d'ailleurs de le comparer aux ruines de l'original. Les silhouettes du Christ et des apôtres ne se profilent pas de la même manière sur le fond. Le modelé des mains, des pieds, n'est pas conforme à la facture des esquisses du Vinci.

De menus objets placés sur la table ont été omis, notamment le verre placé devant la main droite du Christ, verre qui est légèrement, mais suffisamment indiqué dans l'original. On peut donc dire que la gravure de Morghen n'est que la reproduction d'une autre reproduction, celle de Marco Oggione, et que l'œuvre du Vinci est affaiblie deux fois en passant par ces deux interprétations. En somme, copies et gravures, malgré leur intérêts, sont insuffisantes. Fallait-il donc renoncer à une reconstitution fidèle ? Non, puisque la méthode de travail du Vinci est connue, puisque des recherches et des efforts bien conduits doivent aboutir, avec la longueur de temps et la patience nécessaires.

C'est ce qu'a pensé un graveur français, M. A. C. Coppier, dont la tentative me paraît des plus intéressantes. M. Coppier a vu à Weimar la suite de huit dessins à la pierre noire et rouge, rehaussés de pastels originaux représentant dix Apôtres, et il en a pris de

belles copies. Ces dessins comportent, en même temps que l'esquisse assez poussée d'une ou deux figures d'apôtres, des indications sommaires servant à amorcer les cartons aux études correspondantes.

Ainsi, la tête de saint Jean est en lumière sur un griffonnage, où apparaît le profil de saint Pierre, sommairement tracé : la main gauche de Pierre est à la place qu'elle occupe dans le tableau, appuyée sur l'épaule de son compagnon, les doigts allongés. Les mêmes indications ressortent d'un examen attentif des autres études, qui, à n'en pas douter, sont rigoureusement applicables à la *Céne* de Milan.

Quittons Weimar pour Windsor. Il y a à Windsor une étude pour les mains de saint Jean, et une autre pour les plis de l'étoffe qui enveloppe le bras droit de saint Pierre. Quant à l'expression des traits de ce dernier, indiquée par un des cartons de Weimar, elle est confirmée par un dessin de l'Ambroisienne.

Le personnage de Philippe est fourni par un dessin de Weimar. Le geste est identiquement celui de l'original, et la main de Matthieu se place comme dans le tableau.

Les cartons de Weimar sont également suffisants pour reconstituer les figures de Jacques le Majeur et Jacques le Mineur, tous deux cousins du Christ, qui ont entre eux une ressemblance évidente. Cet air de famille permet de corriger une erreur de dénomination de la fresque de Ponte-Capriasca, qui donne arbitrairement à ces deux figures les noms de Barthélemy et de Matthieu.

Le modèle de Simon, celui des apôtres qui est assis à l'extrémité de la table, à la gauche de Jésus-Christ, a été fourni à Léonard de Vinci par un vieillard qui fut longtemps son domestique, et dont il fit plusieurs études : l'une est à Windsor, l'autre à Florence.

Thaddée, qui se trouve entre Matthieu et Simon, est encore assez net sur l'original, heureusement, car il n'y a aucune

ébauche connue de cette figure, qui doit exprimer la double pensée confirmée par le geste de la main : l'angoisse et la défiance.

Toutes les autres figures de la fresque sont conformes aux dessins des cartons. Voilà donc des documents de premier ordre pour la reconstitution de l'œuvre originale. D'ailleurs, malgré l'état de ruine où se trouve celle-ci, on peut y trouver encore de très précieux détails de draperies, de vêtements, d'objets, table, nappe, accessoires. Sont également visibles les lignes du parquet, le dessin vert et rouge des tapisseries, les trétaux qui supportent la table, les niches à serrer le linge, et enfin le paysage, dont les lointains se creusent au fond du tableau par les trois fenêtres ouvertes. J'ajoute que les études du dessin des draperies qui sont conservées au Louvre, à l'Ambroisienne de Milan, à Florence, à Vienne, à Windsor, sont aussi un précieux appoint.

Pour la position des pieds des con-

vives de la *Cène*, le graveur français, M. Coppier, a eu recours à la version de Ponte-Capriasca, qu'il put étudier à loisir pendant les travaux de réparation de l'église. Pour le modelé délicat des mains, il était aisé à retrouver par l'original, où les mains ont été suffisamment préservées, et par les études de Weimar et de Windsor.

C'est ici la place de répondre aux critiques allemands, qui ont mis en doute l'authenticité des dessins de Weimar, sans fournir d'arguments topiques en faveur de leur thèse. Il y a le témoignage d'un artiste lombard, Lomazzo, presque contemporain de Vinci, qui est suffisamment explicite. Comment ces dessins passèrent d'Italie à Weimar, on le sait aussi. Ils furent achetés par le peintre anglais Lawrence, qui les vendit ou les offrit à Guillaume II d'Orange. Ils devinrent ensuite, par héritage, la propriété de la grande-duchesse de Saxe-Weimar.

La principale objection, grande raison des critiques allemands, s'appuie sur ce

fait que les cartons présentent, au lieu de figures ou de fragments isolés, des groupements semblables à ceux du tableau. A cela, un critique, également allemand, M. Ruland, conservateur de la maison de Gœthe, répond que ces dessins ne peuvent pas être des copies, puisqu'ils portent des traces de retouches, des recherches de formes et d'expressions. Pourquoi un artiste ne chercherait-il pas à se rendre compte de l'effet d'un groupement aussi bien que d'une figure isolée? La preuve de cette possibilité nous est fournie par un dessin authentique de Léonard à l'Ambroisienne de Milan, où les têtes de Judas et de Pierre sont groupées comme celles de Pierre et de Jean dans l'étude de Weimar. Sur l'étude pour le saint Jean, il est aisé de constater que des retouches aux yeux et à la bouche ont été faites pour modifier l'expression, et que ces reprises ne peuvent pas être le fait d'un copiste.

Si l'on songe à cette grande page, que nous devons considérer comme l'œuvre

capitale du maître florentin, puisqu'elle occupa plusieurs années de sa vie, et puisque aussi elle présente toute la variété des expressions que peut déterminer une pensée unique chez des hommes différents, pris à tous les âges de la vie, il faut se louer que de délicats artistes de la gravure veuillent nous conserver, par leur art durable, cette page déjà à demi disparue. Ferdinand Gaillard, qui avait accumulé des documents pour la reconstitution de la *Cène*, est mort sans avoir accompli la tâche qu'il avait assumée. Il reste de lui, à la bibliothèque de l'École des beaux-arts, un dessin et des études qui concernent ce projet, et qui prouvent que ses recherches s'étaient également concentrées à Milan, à Ponte-Capriasca, à Castellazzo, à Weimar. Il faut approuver M. Coppier d'avoir repris un pareil travail, qui exige de l'érudition et de la sensibilité. Chaque attitude, chaque geste, chaque trait, chaque détail de sa gravure est le résultat d'une recherche, d'un rapprochement.

De tout cela naît l'harmonie de l'ensemble, la révélation des sentiments qui agitent ces hommes lorsque l'un d'eux, leur maître, annonce la trahison de Judas. Le Christ dit : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » Une révolution se fait dans l'âme des fidèles disciples. Les visages se bouleversent. Le doute, l'indignation, la douleur, se manifestent par les gestes et les regards. Et tous ces visages protestent d'une façon différente de leur dévouement. Deux seulement font exception. Thomas, l'invincible incrédule, lève un doigt pour discuter, argumenter, pour montrer que cette fois encore, comme toujours, il a besoin de réfléchir. Il cherche, il n'ose soupçonner personne, et ses yeux grands ouverts, ses sourcils qui se froncent, son front qui se ride, le montrent en proie au travail de la recherche. Pour Judas, il se livre presque : sa face effrayante et la bourse sur laquelle sa main se crispe le dénonceraient, si tous ces hommes, énergiques et simples, n'étaient possédés par le seu

souci d'affirmer leur honnêteté et d'éloigner d'eux les soupçons.

Comme le fait remarquer M. Gabriel Séailles dans son beau livre : *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, ce n'est pas dans le recueillement et la prière, comme Fra Angelico, que le peintre a puisé ses inspirations, c'est en courant les rues et les marchés de Florence : « Il a voulu que son œuvre égale la nature et prenne l'esprit d'abord par l'illusion des yeux... La vérité matérielle n'est, pour le Vinci, qu'un moyen de donner plus de relief à la vérité morale. Il apporte dans la peinture le souci du grand poète dramatique, qui fait agir des vivants et n'agite pas de vains fantômes... Le Christ de Léonard n'est pas le Christ des stériles, le Dieu des dilettantes, il est le Dieu du grand artiste qui a écrit ces fortes paroles, où s'exprime l'intime équilibre en lui du savant et de l'artiste : « Plus on connaît, plus on aime. »

III

VAN DYCK A LONDRES

15 janvier 1900

I

La *Royal Acadèmy of Arts* a réuni dans ses galeries, du 1er janvier au 10 mars, un ensemble de peintures, de petits portraits en grisaille, d'esquisses, de dessins, qui font un catalogue de deux cent trente-cinq numéros. L'Angleterre seule pouvait fournir en l'honneur de Van Dyck un tel nombre de toiles, sinon ignorées, du moins rarement entrevues. On a déjà remarqué bien souvent que les œuvres d'art, une fois entrées en Angleterre, n'en sor-

taient plus, restaient prisonnières sur le sol défendu par les flots. Il en est ainsi, à plus forte raison, lorsqu'il s'agit d'œuvres créées pour la gloire de l'Angleterre, et celles de Van Dyck, exécutées de 1632 à 1641, de sa troisième et définitive venue à Londres jusqu'à sa mort, sont devenues anglaises par le fait de leur destination et de leur influence. Elles n'ont guère changé de place depuis le jour où l'artiste acheva de les peindre. Beaucoup d'entre elles sont même toujours suspendues où Van Dyck les suspendit lui-même : « Ce sont, en général, disait Thoré en 1857, les cadres du castel familial, qui n'avaient pas bougé de leur muraille depuis le jour où Van Dyck les avait fait accrocher chez l'aïeul. La plupart sont sous crasse, sans vernis. On n'y a pas touché depuis plus de deux siècles; et la poussière y a formé un voile qui empêche qu'on les puisse admirer dans tout leur éclat; mais ce voile, gênant aujourd'hui, est ce qui les a préservés si longtemps et ce qui les conser-

vera encore. Quel plaisir on aurait à décrasser respectueusement un de ces chefs-d'œuvre, pour voir un peu la peinture de Van Dyck, *very genuine*, dans sa primitive pureté (1) ! »

Ce sont là des actes de naissance difficiles à contester, des certificats bien en règle. Est-ce à dire que les cent vingt-neuf peintures rassemblées cette année soient entièrement de la main de Van Dyck ? C'est une autre affirmation qu'il ne faut pas risquer. Van Dyck, élève de Rubens, parvenu à son tour au sommet, accablé de commandes, maître sollicité, employa les mêmes pratiques qui lui avaient été enseignées par le glorieux peintre d'Anvers. Il avait, lui, Van Dyck, préparé, ébauché nombre de toiles de Rubens, et il ne se fit pas faute de distribuer autour de lui la besogne, lorsque cette besogne, devenue trop considérable pour ses forces, ne put s'accorder avec la vie de représentation et de plaisir qui

(1) *Trésors d'Art en Angleterre*, par W. Burger (Th. Thoré). Paris, 1857.

fut la sienne pendant les neuf années de son séjour à Londres. Nous aurons tout à l'heure, en circulànt à travers les salles de la Royal Academy, à nous souvenir de quelle façon il put mener à leur fin tant de travaux. Pour le moment, il suffit d'établir que l'authenticité dont il est question ici est une authenticité d'atelier. Les œuvres absolument personnelles, caressées, choyées, sont rares, et d'une beauté vraiment particulière et rayonnante.

Telle quelle, l'exposition de cette année est logique, l'hommage rendu à Van Dyck est légitime. L'Angleterre peut saluer en ce Flamand le véritable initiateur, le fondateur de l'école anglaise de peinture. Avant lui, il n'y a rien : pas un grand artiste national, à peine quelques miniaturistes inspirés par les miniatures flamandes et françaises. Ce qui fait la force de l'Angleterre fait aussi sa faiblesse. Elle est enfermée chez elle, concentre ses forces en un foyer ardent, mais aussi sa vitalité

risque de brûler et de se consumer sur place. Les éléments du dehors sont nécessaires aux nations comme aux individus. Les familles qui se marient entre elles s'anémient, s'étiolent et disparaissent. Ces éléments du dehors, que l'Angleterre va chercher plus difficilement que les nations du continent, lui vinrent avec les personnes d'artistes illustres qui apportèrent à son ignorance ravie ces œuvres savantes et belles. Ces artistes, délégués magnifiques des civilisations environnantes, furent : au XVIe siècle, Holbein ; au XVIIe siècle, Rubens et Van Dyck. Mais c'est ce dernier qui exerça la grande séduction. Van Dyck, on peut l'affirmer à voir les choses à distance, fut le délicat magicien qui dégagea l'élégance anglaise de sa gangue barbare et orna sa richesse de distinction.

L'histoire de ses relations avec l'Angleterre vaut d'être résumée à propos de cette belle exhibition de ses œuvres.

Sa venue était préparée, cela va sans dire. La situation insulaire de la Grande-

Bretagne, son culte qui proscrivait les images des temples, n'avaient pas empêché l'esprit d'inquiétude qui cherche à comprendre et à connaître la vie, à l'exprimer par l'art.

Avant Holbein, il y avait eu Mabuse pour provoquer les recherches et les tâtonnements. M. Feuillet de Conches, qui a fait une étude attentive de ces premiers âges de l'art anglais, dans son *Histoire de l'école anglaise de peinture*, trouve la mention, parmi les *Anecdotes of painting in England* que réunit Horace Walpole, d'un nommé Robert Cook, second maîtres d'armes du royaume sous Henri VII, qui était aussi peintre à Cokfield Hall, dans le Suffolk, et fut l'auteur de portraits de Henri VII, de Henri VIII, de la reine Catherine, et de quelques seigneurs. Il note l'introduction, au XVe siècle, des tapisseries. Il rappelle les efforts de Henri VIII pour attirer le Primatice, Raphaël, Titien, mais les grands artistes d'Italie n'abordèrent pas aux rivages britanniques, et ce furent

les Flamands qui débarquèrent, les communications étant plus faciles entre les ports du nord, et le dépaysement moins sensible : Gérard Lucas Hornebolt, Marc Garrard, Lucas de Heere, Cornélius Ketel, Antonio Moro, etc. Des Français aussi, quelques Italiens, et enfin Holbein, qui domine tout et suscite quelques essais indigènes.

Sous Jacques Ier, ce travail d'infiltration continue avec des artistes d'Anvers, d'Amsterdam, de la Haye, et lorsque le prince Henri, fils de Jacques Ier, meurt, il laisse à son frère, qui sera Charles Ier, une collection déjà considérable, qui va être continuée et embellie. C'est le moment, celui de la naissance du goût, de l'ardeur qui s'éveille, du désir qui vainc les obstacles. L'action des amateurs s'annonce. Les États s'envoient des présents qui sont des œuvres d'art. La Hollande offre des Titien et des Tintoret, le roi d'Espagne expédie un Titien et un Jean de Bologne. Charles Ier achète les cartons de Raphaël, les collections du

duc de Mantoue, de Rubens. Le comte d'Arundel fait venir des statues antiques d'Asie Mineure. Rubens, envoyé en mission par l'infante Isabelle, redevient peintre après avoir été ambassadeur et décore le plafond de la salle des banquets à Whitehall.

A cette heure favorable, Van Dyck fait son entrée.

II

L'histoire de ses voyages en Angleterre a été éclaircie en partie, et les documents qui s'y rapportent, découverts par Carpenter, semblent prouver que Thomas Howard, comte d'Arundel, le premier, conçut l'idée d'attirer le jeune peintre.

Un de ses correspondants lui écrit le 17 janvier 1620, — nous sommes encore sous Jacques Ier : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commençent à être presque aussi estimés que

ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans ; sa famille est regardée comme une des plus riches de cette ville ; il sera donc difficile de le décider à la quitter, surtout comme il doit remarquer quelle fortune Rubens est en train de ramasser. » Van Dyck pourtant, cette même année 1620, quitta sa ville, comme le prouve une lettre adressée d'Anvers, le 25 novembre 1620, par Toby Mathews à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à la Haye, en relation avec Arundel : « Votre Seigneurie a sans doute été informée que Van Dyck, le fameux élève de Rubens, est parti pour l'Angleterre et que le roi lui a donné une pension de cent livres par an. » Il resta trois mois à Londres. Les registres de l'Échiquier portent, à la date du 26 février 1621, le paiement d'une somme de cent livres à Antoine Van Dyck, à titre de récompense pour un service particulier rendu par lui à Sa Majesté, et on a retrouvé également, à la date du 28 février 1621, la

mention d'un passeport au nom de messire Antoine Van Dyck, sujet de sa Majesté, pour voyager durant huit mois.

Ce n'était pas pour huit mois, mais pour sept ans, que Van Dyck s'en allait. Il revenait à Anvers, et bientôt, sur le conseil de Rubens, et animé de son propre désir, il partait pour l'Italie, s'enthousiasmait de la splendeur vénitienne, prenait Giorgione et Titien comme nouveaux maîtres, peignait la magnifique série de portraits de Gênes, résumée par une admirable pièce à la Royal Academy. C'est probablement la plus belle époque de la vie de Van Dyck, celle de l'enivrement de sa jeunesse, de l'épanouissement de son esprit dans la lumière dorée. Au retour de ce voyage, à la fin de 1627, il serait retourné en Angleterre, mais les renseignements font défaut, et l'on est réduit à des conjectures sur sa brève apparition et sur son brusque départ. On suppose qu'il n'obtint pas le poste officiel qu'il croyait emporter sans lutte, qu'il se heurta à des artistes médiocres

jaloux de leurs fonctions à la cour, inquiets des projets de ce jeune homme déjà glorieux, et qu'il ne put finalement pénétrer jusqu'auprès du roi.

Cinq années se passèrent avant qu'il se décidât à refaire le voyage.

Mais, cette fois, il avait pris ses précautions et reçu des garanties. Charles Ier avait voulu posséder un tableau de lui, et un gentilhomme de sa chambre, Endymion Porter, avec lequel Van Dyck s'est représenté sur une toile qui est au musée de Madrid, lui fit la commande d'une peinture des *Amours de Renaud et d'Armide*, qui est au Louvre, et dont il y a une réplique à l'exposition de la Royal Academy. De même, un artiste anversois, Balthazar Gerbier, pourvu d'une situation à la cour, s'employa, pour le compte de Charles Ier à l'acquisition d'un tableau de *Notre-Dame et Sainte-Catherine*. Le résultat de ces combinaisons, c'est qu'au 1er avril 1632, Van Dyck est à Londres, et qu'il y est pour jusqu'à la fin de sa vie, qui fut brève,

comme on le sait, terminée en 1641.

Il y a un ordre du sceau privé, daté du 21 mai, qui enjoint de payer au sieur Edouard Norgate une somme de quinze shillings par jour à partir du 1er avril 1632 pour la nourriture d'Antoine Van Dyck. Il y a une note manuscrite de Charles Ier qui témoigne de la sollicitude du monarque : « Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck. » Cette maison est bientôt désignée, et doublée : l'hiver, à Blackfriars, sur la rive droite de la Tamise, en face de Whitehall, où Charles réside, et l'été, à Eltham, dans le comté de Kent. Van Dyck est nommé peintre ordinaire de Leurs Majestés, il est inscrit pour une pension annuelle de deux cents livres sterling, ses portraits lui sont payés en plus, vingt-cinq livres pour une figure en pied, vingt livres pour une figure en buste, et plus tard le prix de la figure en pied sera porté à quarante livres. Il est vrai que Van Dyck resta encore le créancier de Charles Ier, et que la rentrée de la dette traînait encore sous Charles II.

Quoi qu'il en soit, l'artiste put mener à Blackfriars et à Eltham la vie fastueuse de peintre de cour qu'il rêvait, et il put se croire enfin l'égal de Rubens. Il a des chevaux, six domestiques, il est fait chevalier le 5 juillet 1632, il porte à son col la chaîne d'or avec un médaillon enrichi de diamants qui est un présent du roi Charles. Celui-ci passe souvent la Tamise pour venir oublier le souci politique auprès de son peintre. Les courtisans suivent leur maître. « L'installation de l'artiste lui permettait de recevoir convenablement de pareils hôtes, — dit l'un de ses biographes, M. Guiffrey. — Des musiciens à gages étaient chargés de distraire ses aristocratiques modèles pendant les heures de travail. Il parvenait ainsi à attirer et à retenir chez lui la meilleure compagnie de Londres. A sa table s'asseyaient chaque jour de nombreux convives choisis dans l'élite des artistes et des littérateurs, confondus avec les plus grands personnages. »

Comment Van Dyck travaillait au

milieu de cette agitation, il est intéressant de le rappeler. Fort heureusement, nous avons sur ce sujet un document de première main. Le banquier Eberhart Jabach, un des fameux collectionneurs du XVIIe siècle, acheteur de la plus grande partie de la galerie de Charles Ier lorsqu'elle fut mise en vente par Cromwel, a confié à De Piles, qui l'a publié dans son *Cours de peinture par principes*, un récit détaillé de la manière dont Van Dyck put satisfaire aux commandes reçues de toutes parts : « Le fameux Jabach, homme connu de tout ce qu'il y a d'amateurs dans les arts, qui était des amis de Van Dyck, et qui lui a fait faire trois fois son portrait, m'a raconté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il employait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avait beaucoup travaillé et peiné ses ouvrages pour sa réputation et pour apprendre à les faire vite, dans un temps où il travaillait pour sa cuisine. Voici quelle conduite Van Dyck tenait ordi-

nairement. Ce peintre donnait jour et heure aux personnes qu'il devait peindre et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir, et son horloge l'avertissait de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la personne comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour-là, et convenait avec elle d'un autre jour et d'une autre heure. Après quoi, son valet de chambre nettoyait ses pinceaux et lui apprêtait une autre palette, pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour d'une vitesse extraordinaire... Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et, avec du papier gris et des crayons blanc et noir, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits qu'il disposait d'une manière grande et d'un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui pour le peindre

d'après les habits mêmes que la personne avait envoyés exprès à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il repassait légèrement dessus et y mettait en très peu de temps par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait chez lui des personnes de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles. »

Rien ne peut être plus explicite, rien ne peut mieux expliquer le nombre considérable et l'inégalité flagrante des œuvres de Van Dyck. Cette façon méthodique et hâtive d'opérer ce travail distribué à des sous-ordres, lui étaient imposés par les nécessités de sa vie mondaine. Cette vie avait ses complications de tous genres : aux assemblées, aux festins, aux conversations, à la musique, ajoutez l'amour, — Anne Carlisle, élève de Van Dyck, d'autres noms que l'histoire chuchote avec des sourires.

Que n'a-t-on pas supposé, quelles

aventures n'a-t-on pas prêtées au joli Anversois, au cavalier de Gênes, au peintre grand seigneur de Londres ? L'érudition et le raisonnement font aujourd'hui justice de quelques-uns de ces commérages qui ont traversé les siècles. N'a-t-on pas prétendu que Van Dyck avait été amoureux accueilli de la première femme de Rubens, Isabelle Brandt, sans que rien soit venu confirmer ce malfaisant soupçon ? Ne l'a-t-on pas montré arrêtant aux premiers pas son voyage vers l'Italie pour rester de longs mois à Saventhem, près Bruxelles, avec Isabelle van Ophem, alors qu'il a passé seulement quelques jours à Saventhem ? Ne l'a-t-on pas désigné comme l'amant de la plupart des belles femmes d'Italie et d'Angleterre dont il fut le portraitiste : Paola Adorno, marquise de Brignole-Sale ; lady Venetia, épouse de sir Kenelm Digby, un de ceux qui s'employèrent chaleureusement à faire venir l'artiste de Flandre en Angleterre ; lady Stanhope ; Marguerite Lemon, etc. ?

Ce sont là des énigmes difficiles à débrouiller et à résoudre. On a cette lettre de lord Conway à lord Wentworth, datée du 22 janvier 1636, et qui est peu à l'honneur du peintre : « On croyait que lord Cottington aurait épousé lady Stanhope ; je pense qu'il en avait quelque intention ; mais la noble dame est, à ce qu'on dit, amoureuse de Carey Raleigh. Vous avez eu des relations si fréquente avec Van Dyck que vous avez dû remarquer ses démarches pour obtenir l'affection de cette dame ; mais il a fini par une *coglioneria* (qui n'a pas eu de suite), car il a disputé avec elle sur le prix de son portrait et lui a fait dire que, si elle ne voulait point payer la somme demandée, il enverrait le tableau à quelqu'un qui lui en donnerait davantage. » On croit savoir encore ceci, c'est que Marguerite Lemon, violemment éprise de Van Dyck, ne supporta — courageusement — la douleur du mariage de l'artiste qu'en partant pour les Pays-Bas avec un nouvel amant. Charles Ier, en effet, in-

quiet de la vie menée par son peintre, le maria, vers 1640, à Marie Ruthven, descendante d'un Stuart, pauvre, dotée par le roi.

Ce que fut le ménage de Van Dyck, on ne sait.

Il lui naquit une fille, le 1er décembre 1641, quelques jours avant sa mort, survenue le 13 décembre. Il avait une autre fille, une fille naturelle, Marie-Thérèse, née en Flandre, que sa sœur élevait, et qui s'était mariée en cette même année 1641. Le nom de la mère de cette Marie-Thérèse est resté inconnu.

Aucune des femmes qui ont occupé un instant de la vie de l'ariste n'a laissé un mot, jeté un cri avouant la profondeur d'une passion : seule, Marguerite Lemon apparaît douloureuse et furieuse dans la légende. Van Dyck, non plus, n'a rien dit. Il n'a pas dit s'il avait aimé ses maîtresses, s'il avait aimé sa femme, qui se remarie peu de temps après sa mort. Cherchez, érudits. Donnez-nous un peu du frémissement de la vie évanouie.

Rien. On laisse le récit de cette existence, toute d'apparat, on se dit que Van Dyck a eu des amours et pas d'amour, on voit en lui une brillante victime du plaisir, un Don Juan de Flandre, ivre des enchantements de l'Italie, qui vient changer son ardeur de jeunesse en spleen de l'âge mûr, sous le ciel chagrin de Londres et les pleurs de la brume. Et l'on s'en va vers les œuvres chercher le secret de la séduction et de la morosité de ce portraitiste de la grâce, de ce poète de la galanterie, de cet historien de cour.

III

Un historien, oui. Brusquement, il prend un rôle auquel il ne songeait pas. Un voile se déchire, et une tragédie apparaît.

Il se trouve que dans l'atelier de Blackfriars ont défilé les premiers rôles et les figurants d'un drame qui allait étonner le monde. Van Dyck est arrivé à

Londres à l'heure menaçante qui précède l'orage, au moment où les nuages s'amoncellent, où l'atmosphère devient lourde et brûlante, où la foudre commence de rouler au loin derrière les collines. Comment le léger artiste qui cherchait honneur et fortune aurait-il pu supposer qu'une catastrophe se préparait, que l'éclair et le tonnerre allaient sortir de la foule obscure, que des inconnus allaient se dresser devant les maîtres du jour et mettre en ruines l'édifice qui paraissait si solide.

Tous ces grands seigneurs, ces diplomates, ces capitaines, et ces jeunes gentilshommes frivoles occupés de rubans et de dentelles, qui viennent trouver Van Dyck parmi ses amies, ses familiers, ses musiciens, sont des victimes vouées à la mort prochaine, et ce sont des portraits de spectres que l'artiste livre à ses clients du jour. Lorsque l'on pénètre dans les salles de la Royal Academy et que l'on met les noms sur les personnages de cette assemblée chatoyante, une subite hor-

reur se dégage de l'aspect joli, des apparences heureuses, et la réunion charmante devient un cimetière des suppliciés. La plupart de ceux qui sont là ont des plaies béantes sous leurs pourpoints de satin et sous leurs cuirasses dorées. Ces têtes qui sourient sont des têtes coupées, et l'on cherche machinalement la ligne de sang d'un collier rouge sous l'empois et le tuyauté des collerettes.

Voici Thomas Wentworth comte de Strafford, président du conseil et lord-lieutenant d'Irlande, le premier atteint, décapité à Tower-Hill le 12 mai 1641, — sir Edmund Verney, tué à la première bataille de la guerre civile, à Edge-Hill, le 23 octobre 1642, — William, vicomte Grandison, mort d'une blessure reçue au siège de Bristol, en 1643, — le colonel Charles Cavendish, tué le 31 juillet 1643, à l'engagement de Gainsborow où Olivier Cromwell fit ses débuts de chef militaire, — Lucius Cary, vicomte Falkland, secrétaire d'État, tué à la bataille de Newbury le 20 septembre 1643, —

John et Bernard Stuart, les deux frères, tués, le premier, en 1644, à Cheriton, le second, en 1645, à Rowton Heath, — William Laud, archevêque de Canterbury, décapité à Londres le 12 juillet 1645, — Francis Villiers, second fils du duc de Buckingham, tué en 1648, à Kingston... Voici le roi Charles Ier, décapité devant Whitehall, le 30 janvier 1649. Et voici encore lord Capell, pris au siège de Colchester, décapité le 9 mars 1649, — le duc d'Hamilton, fait prisonnier à Preston et décapité devant Westminster-Hall en 1649, — James Graham, marquis de Montrose, commandant en chef des forces royales en Écosse, pendu à Edimbourg le 21 mai 1650, — le comte de Derby, fait prisonnier à la bataille de Worcester, exécuté à Bolton, en 1651.

Combien il est regrettable que Van Dyck ait traité avec une visible insouciance la plupart de ces personnages! Une image de la jeune noblesse de la cour de Charles Ier se voit bien dans le double portrait des deux frères, John et

Bernard Stuart, aux airs gourmés et farauds, montrant avec une ostentation puérile leurs collerettes brodées, le revers de satin d'un manteau de velours, leurs culottes aux précieuses passementeries, leurs bottes molles chaussées de patins. L'homme de guerre se dresse avec le portrait de sir Edmund Verney, enfermé dans une cuirasse luisante, une main sur son casque, l'autre tenant le bâton de commandement. On entrevoit la finesse de l'intelligence et la faculté poétique sur le jeune visage de Falkland, et un bel air de suffisance émane de toute la personne d'Hamilton, au costume noir de velours mat et de soie brillante éclairci par le ruban bleu de la Jarretière. Mais tout cela, très bien mis en place, très fini, très adroit, garde une signification d'effleurement, d'application banale, de besogne bâclée avec soin, si l'on veut permettre cette baroque alliance de mots. Et je laisse de côté nombre d'œuvres sans aucun attrait, hommes et femmes certainement vite expédiés, où

la monotonie de la facture est vraiment déconcertante, où le remplissage est manifeste, où les attitudes sont à peu près semblables, où les variantes mêmes du port de la tête et de la tenue des mains donnent un agacement au spectateur. Il est trop évident que le banquier Jabach a dit la vérité, que Van Dyck appliquait à la plupart de ses clients son procédé d'un dessin sommaire, parfois d'une ébauche rapide, abandonnait à ses élèves la tâche de copier sur des mannequins les costumes de gala essentiels à représenter, faisait enfin donner à tous indifféremment les mains masculines et les mains féminines des modèles qui étaient à demeure dans son atelier. Véritablement, presque toutes les mains de ces portraits se ressemblent, ces mains célèbres, grasses de paume et de dos, les doigts fins, ces mains un peu molles et efféminées, qui disent le goût du peintre et équivalent à sa signature.

Par toute cette partie de son œuvre, Van Dyck a mis à la mode un genre qui a cruellement sévi depuis, le genre cos-

tumier, par lequel le modèle est mensongèrement travesti, le caractère humain du visage, des mains, de l'attitude, sacrifié sans vergogne à l'appareil ostentateur des plis du velours, des cassures du satin, des feux des bijoux. Les portraits ainsi conçus, qui sont des portraits de robes et de manteaux, sont fréquents dans les salles de la Royal Academy, des jupes ont un éclat de trompe-l'œil vraiment excessif. Il se peut que Van Dyck ait lui-même peint les visages qui accompagnent ces trop somptueux échantillons, et que tous ces visages présentent la ressemblance pauvrement exacte au delà de laquelle les modèles ne voyaient et ne cherchaient rien, mais il faut bien convenir que toutes ces faces ainsi rassemblées ont surtout la ressemblance commune d'être molles, blafardes, convenues, sans une illumination d'intelligence ou d'instinct.

Je me hâte de dire que ce n'est pas toute ma conclusion, et que je ne rapporterai pas du charmant et glorieux peintre

une impression si décevante. Van Dyck, au contraire, lorsqu'il travaille seul, qu'il a pris le temps de la réflexion à fréquenter son modèle, lorsqu'un intérêt de curiosité, d'amitié, de passion, l'anime, Van Dyck est un très admirable portraitiste, et l'exposition de Londres ne le diminue pas, l'augmente, le révèle plus complètement, par quelques pages incomparables, où le costume lui-même, mis à son plan, devient un poème de forme, de couleur, prend un sens que seul un grand artiste pouvait trouver.

Le motif de la querelle que je me permets de chercher à l'ombre du maître délicieux, c'est une déception éprouvée à voir un tel être insensible aux préliminaires de ce grand drame dont il aurait dû scruter les premières scènes et suivre les développements.

Il n'a pas vu, ou il a exprimé avec indifférence, donnant à tous, à peu près, la même attitude, les mêmes mains, les mêmes airs de tête, la même chair, tous ces hommes qui commençaient à se dé-

battre contre la montée perceptible de la révolution. Il s'acquitte étroitement de son devoir de portraitiste, il fait sa tâche, il se débarrasse de sa besogne en plaçant le modèle devant la draperie, auprès de la colonne, sur le fond de feuillages, qui composent le décor à peu près immuable au milieu duquel se dressent ses personnages. Ah! sans doute, il ne pouvait pas prévoir leur destin, tirer leur horoscope ! Pourtant, s'il s'était appliqué à les voir tels qu'ils étaient, il aurait fixé des caractères qui se trouveraient aujourd'hui en accord avec les événements survenus. Combien l'on voudrait voir un homme comme Montrose, hardi général, cruel vainqueur, héroïque vaincu, apprenant sans pâlir « qu'il serait transporté le jour suivant à la croix d'Édimbourg, pour y être pendu à un gibet haut de trente pieds, où il demeurerait exposé l'espace de trois heures; qu'ensuite sa tête serait coupée sur un échafaud et clouée à la porte de la prison; que ses jambes et ses bras seraient dis-

tribués et attachés dans les quatre principales villes du royaume, et que son corps serait enterré dans le lieu destiné à la sépulture des malfaiteurs ordinaires ». Il fut de fer, comme dans les combats, répondit : « Je suis plus fier d'avoir ma tête dans le lieu marqué pour la sentence que d'avoir mon portrait dans la chambre du roi. Loin d'être affligé que mes bras et mes jambes soient envoyés dans quatre villes du royaume, je souhaiterais d'avoir assez de membres pour être dispersés dans toutes les villes de la chrétienté, et pour servir de témoignage en faveur de la cause pour laquelle je meurs. » Il subit la potence, et sa tête fut tranchée, et son corps dépecé. Lorsque le roi Charles II, un mois après, fit voile pour l'Écosse, il trouva encore exposé un des membres de Montrose dans la ville d'Aberdeen. Rembrandt ou Velasquez auraient *vu* Montrose. Van Dyck ne l'a pas vu.

Il en a vu d'autres, heureusement! Voici la série des portraits de Charles Ier,

où le destin du prince est écrit mélancoliquement sur la figure aux longs cheveux, aux moustaches effilées, à la barbiche pointue. Celui-là, si bien étiqueté « tyran morose » par Macaulay, Van Dyck l'a vu et bien vu, avec sa mine triste et hautaine, sa pensée courte, son hésitation devant les événements, sa lâcheté de roi faible qui lui fait livrer son complice Strafford aux juges du Parlement.

Il a vu aussi la reine Henriette-Marie, fille de Henri IV et de Marie de Médicis, et il semble bien, encore ici, que son œil ait été scrupuleux et son pinceau attentif. Il a fait d'elle un portrait qui est un chef-d'œuvre : c'est celui qui appartient au comte Fitzwilliam. Il montre ce qu'était Van Dyck et ce qu'il pouvait lorsqu'il étudiait à fond un caractère et qu'il donnait à la vérité toutes les parures harmonieuses de son art.

La reine Henriette est vêtue d'une robe de satin bleu, d'un bleu délicieux qui paraît vert sous je ne sais quelle influence

des couleurs environnantes et de l'atmosphère qui enveloppe le personnage. L'atmosphère, cette condition de la vie magique et splendide de l'œuvre peinte, est réalisée avec une maîtrise incomparable. Cette réalisation est la grande rareté. Seuls les maîtres qui ont pénétré la nature, deviné la loi de la vie, savent transporter dans les limites d'un cadre un fragment de l'espace avec sa fluidité, sa densité, sa profondeur. On accusa Van Dyck, sur la fin de sa vie, de se livrer aux pratiques de l'alchimie et de jeter au creuset ce qu'il possédait pour créer de l'or. Le jour où il peignit ce portrait d'Henriette-Marie, il fut alchimiste, et il aurait pu répondre comme Rubens qu'il avait découvert le vrai moyen de faire de l'or. C'est bien plus que de l'or, c'est de la vie pareille à la vie. Henriette-Marie, dans cette robe bleue où passe le frisson d'une flamme verte, deux fleurs rouges à son corsage parmi la gaze légère et les galons d'or, Henriette-Marie est immobile comme

une sainte dans une châsse. Il semble que ce soit la lourde étoffe qui tienne debout son corps si visible, indiqué par de justes accents, la taille courte, le ventre gros. Elle est immobile, mais elle respire, elle pense, son regard agile illumine son visage délicat, d'un petit ovale où se dessinent hardiment une grande bouche et le nez accentué des Bourbons, de ressemblance vive avec son frère Louis XIII. De ce raide appareil de toilette sortent deux bras fins, avec deux petites mains, qui n'ont pas été faites, celles-là, d'après le modèle féminin à la journée. La reine n'est pas seule. Elle caresse un singe qui s'agite sur l'épaule de sir Geoffrey Hudson, le nain qui lui fut donné par le duc de Buckingham. Celui-ci se trémousse en son costume rouge, se tourne avec vivacité vers la reine, qui songe à autre chose qu'à ses animaux familiers, et qui regarde ailleurs. Cette harmonie de la robe, des fleurs, du costume du nain, est soutenue par la beauté du décor, un écroulement de ri-

deau, une colonne cannelée sur laquelle brille la couronne, un paysage de vapeurs et de feuillages, d'où vient cette atmosphère qui se colore avec tant de douceur et de subtilité autour des chairs et des étoffes.

J'ai vu sept autres portraits de la reine d'Angleterre dans les salles de la Royal Academy, l'un avec son mari, un autre avec son mari et ses enfants, cinq autres où elle est seule : aucun n'équivaut à ce portrait en bleu, et même certaine robe en satin reluit d'une façon brutale. Mais Van Dyck s'est intéressé à son modèle royal, et il en a laissé des images saisissantes, celles qui appartiennent au marquis de Lansdowne, à lord Wantage, une Henriette-Marie chlorotique au teint blafard, rougi aux pommettes, une Henriette-Marie qui semble vue à diverses heures de liberté ou d'apparat, de fatigue abandonnée ou raidie, et qui vraiment, en ses costumes blancs engrisaillés et bleuis d'ombre, avivés de rubans de feu, donne à penser que Velasquez, passant

à Gênes, jeune, se cherchant, a fort bien pu tressaillir à la vue de la peinture de Van Dyck, connaître l'éveil de son génie espagnol au contact de cette vitalité flamande affinée par Venise.

S'il a vu Charles Ier et Henriette-Marie, Van Dyck a vu aussi leurs enfants et s'est complu au fleurissement des jeunes chairs blanches et rosées, à la gentillesse instinctive des petits mouvements, comme aussi à la comédie de costumes, d'attitudes, où s'essayent gravement les aînés. Une œuvre est célèbre, c'est celle de 1637, où sont les cinq enfants : le prince de Galles, depuis Charles II, — le duc d'York, depuis Jacques II, dernier des Stuart, — la princesse Mary, depuis princesse d'Orange, — la princesse Élisabeth, morte à quinze ans, — la princesse Anne, morte en bas âge. L'aîné, debout au centre du tableau, accoudé sur la tête d'un énorme dogue, est déjà conscient de son importance : c'est un petit homme à grande collerette, à souliers à bouffettes, qui joue au petit

roi. La princesse Mary est une dame à robe longue, montrant sa main, portant dignement la tête. James, en bonnet et en robe, et les deux derniers, groupés ensemble, Anne, demi-nue, grassouillette, se débattant entre les bras d'Élisabeth, sont au contraire tout naturels. Au fond, la draperie, le paysage, les accessoires, que Van Dyck ne change guère, qui révèlent trop souvent l'industrie réglée du peintre de portraits, mais qui n'empêchent pas la beauté savante et l'harmonie des figures, des costumes, des détails multiples. Un autre tableau, prêté par le château de Windsor comme le précédent, est une œuvre plus parfaite encore, un témoignage absolu de la maîtrise de Van Dyck, comme l'Henriette-Marie en robe bleue. La date est ici 1635, et il n'y a que trois enfants, Charles, Mary et James, les deux aînés sérieux, gourmés, extraordinaires de morgue, et le plus jeune qui se glisse entre son frère et sa sœur avec un délicieux mouvement, gracieux et timide. Si les caractères sont mieux

écrits que dans le tableau de 1637, avec une visible volonté d'observation comique, l'art est aussi profond, d'une caresse de couleur et d'une subtilité de lumière incomparables. C'est réel et flottant, épars et précis, infiniment analysé et nettement rassemblé, oui, tout cela à la fois.

Il n'a pas vu seulement la famille royale, les grâces cavalières, la frêle chair féminine, les travestissements enfantins. Il a deviné Strafford, non pas le jour où il représente l'homme couvert de son armure, ni le jour où il le représente avec son chien, mais cet autre jour où il le surprend dictant une lettre à son secrétaire sir Philip Mainwaring.

C'est une tragédie que cette dictée. Le comte, vêtu de noir, la face pâle, est crispé et terrible. Il a ce regard qui ne regarde pas, qui est absorbé en dedans, qui se perd dans l'abîme que chaque homme porte en soi. Le visage est beau, régulier, jeune de cette jeunesse qui persiste si longtemps, toujours, chez les

forts, mais il y a une fatalité sur ce fron plein, une barre d'entêtement, et l'or sent que la bouche serrée ne peut s'ou vrir que pour prononcer quelque mo irréparable. Le secrétaire sait cela, e attend anxieusement.

A quel moment Van Dyck a-t-il fai ce singulier portrait ? Un érudit anglais ne nous le dira-t-il pas ? Il y a là un problème passionnant. Est-ce à la fin de 1640, pendant que les ennemis de Strafford le cernaient, alors qu'il savait le danger, qu'il prévenait le roi, lui demandant de le laisser se retirer dans son gouvernement, ou dans le comté d'York à la tête de l'armée ? Est-ce après son arrestation, pendant son procès, alors qu'il dut faire tête, seul, contre les accusations des commissaires, contre la dialectique de Pym et de Vane ? Cette seconde supposition n'est guère possible. Strafford incarcéré n'était pas en situation de donner des séances à son peintre ordinaire, et Van Dyck, sûrement effrayé par les événements, s'apercevant que l'Angleterre

devenait peu sûre, songeant à trouver quelque travail en France, n'était pas non plus d'humeur à se risquer dans les cours fortifiées et les couloirs verrouillés de la Tour de Londres. Strafford, d'ailleurs, n'a pas l'air d'un prisonnier, il est libre devant l'éternel fond d'architecture et de paysage. Van Dyck aurait-il fait ce tableau après l'exécution du comte, en se servant des études qui étaient certainement en sa possession ? Strafford a été décapité le 12 mai 1641, et Van Dyck est mort le 13 décembre de la même année. A-t-il eu, en cet intervalle de sept mois, un retour de pensée vers l'homme d'État sacrifié par Charles Ier, et sommes-nous en présence d'une scène reconstituée de souvenir.

Van Dyck fut trop occupé des soucis de son établissement et des soins de sa santé pendant ces sept mois pour que l'hypothèse soit acceptable, et j'incline à croire que c'est bien au moment où Strafford commença d'être traqué, serré de près par ses ennemis, que le peintre

eut de lui cette vision qui devait acquérir une telle force d'Histoire.

Quel malheur que Van Dyck, rarement exalté, si peu souvent expressif, et qui connut une telle fièvre d'émoi et de vérité devant ce Strafford, quel malheur que Van Dyck n'ait pas été plus peintre ce jour-là, peintre comme il savait l'être, — peintre comme il le fut, par exemple, dans le double portrait de Thomas Killigrew, page de Charles Ier, et du poète Thomas Carew, gentilhomme de la chambre privée du roi, l'un pâle et blond, l'autre sanguin et roux, tous deux graves, vêtus de noir, causant et lisant sur une terrasse, devant un paysage chagrin qui les enveloppe de sa mélancolie.

Ils posent encore un peu trop, à mon avis, dans l'atelier du peintre qui se résout si rarement à prendre directement ce que lui offre la vie, qui arrange, combine, comme s'il avait toujours en vue le portrait à grand spectacle. Malgré cela, la peinture de ce Killigrew et de ce Carew

est de tout premier ordre, profonde, savoureuse, avec on ne sait quel sentiment de confidence, d'amertume, d'appréhension, qui émane de ces hommes noirs, de ces visages secrets, de ce ciel soucieux.

IV

Ah ! peintre, certes, il l'était, ce séduisant Van Dyck, et nombre de belles toiles révèlent la sûreté du métier, l'aisance de la brosse, la sûre combinaison de la forme vivante apprise en Flandre auprès de Rubens avec la coulée de pâte dorée de lumière apprise à Venise auprès de Titien.

Cette science qui lui vient de son pays, cette science qu'il prend en voyage, elles lui font produire des pages vivantes où la chair est animée, où la couleur est légère : le portrait du comte d'Arundel ; le portrait d'un Artiste ; la petite figurine noire d'une dame assise entre deux

colonnes ; la double apparition rouge et noire du comte de Bristol et du comte de Bedford ; le lord Wharton, tout en satin doré, qui vient du musée de l'Ermitage ; Kenelm Digby, d'un relief particulier ; Béatrix de Cusance (madame de Sainte-Croix), grasse et onduleuse, qui monte un escalier avec un mouvement d'effort si visible sous sa lourde robe ; la comtesse de Clanbrassil, en robe bleue, dans un parc ; un fin duc de Richmond.

Il y d'autres portraits encore que les portraits anglais : le peintre Snyders avec sa femme et son enfant, qui fait regretter l'absence d'un autre Snyders, célébré par Thoré comme le plus beau portrait de Van Dyck ; Andrea Spinola, doge de Gênes, sous l'écroulement de sa robe rouge ; un abbé Scaglia, tout noir, avec une tête cavalière à la Mazarin ou à la Gondi, avec de longues mains prenantes ; un Vitelleschi, jésuite.

Il y a d'autres tableaux que des portraits : une *Sainte Famille*, un *Jésus*

trahi, une magnifique répétition des *Amours de Renaud et Armide* qui sont au Louvre.

Il y a la série des quarante portraits en grisaille appartenant au duc de Buccleuch, collection qui fut détournée de la succession de Van Dyck, qui vint entre les mains de Peter Lely, et qui est tout à fait précieuse pour montrer le premier travail de l'artiste d'après ses modèles. Ces grisailles sont faites en vue de la gravure, toutes en bustes, avec les mains, et s'il y a une presque perpétuelle ressemblance d'arrangement et d'attitude qui est significative de la manière négligente et monotone du portraitiste, du moins le caractère des visages est-il écrit du trait le plus ferme et avec une jolie et perspicace intelligence de ces types très divers : Charles Ier, le prince d'Orange, l'infante Isabelle, le marquis de Moncade, Gaston d'Orléans, puis tous ces artistes que Van Dyck semble avoir eu tant de plaisir à représenter et dont les libres effigies le reposaient sans

doute des travaux commandés : Pierre-Paul Rubens, Adrien Brouwer, Jan van Ravenstein, Van Balen, etc., etc.

Il y a Van Dyck lui-même, tout jeune, imberbe (au duc de Grafton) et le Van Dyck de la fin, fané, souffrant, amer, (le Van Dyck au tournesol). On mesure sa vie entre ces deux portraits. Celui du joli garçon blond, sensuel, les lèvres rouges, les mains blanches et longues, donne l'explication de sa vie sentimentale. Accoudé languissamment, enveloppé dans son manteau noir, c'est un romantique d'avant le romantisme, un frère de Musset, pâle et blond comme lui, comme lui tout de désir et d'inquiétude.

Où s'est-il le mieux exprimé, ce Van Dyck avide de vivre, amoureux d'une ligne de beauté dont il ne peut s'empêcher, quel que soit le modèle, d'indiquer la flexibilité, la courbe voluptueuse, la séduisante arabesque. J'ai bien regardé, au cours des trois visites que j'ai faites à la Royal Academy, j'ai essayé

de voir distinctement les parties de talent qui viennent de la Flandre, celles qui sont acquises en Angleterre, j'ai trouvé le peintre admirable surtout dans les portraits de la reine en bleu, des trois enfants royaux, des deux causeurs crépusculaires Killigrew et Carew, j'ai senti l'émotion que l'artiste eut un instant devant Strafford, voué à l'abandon d'en haut et à la fureur d'en bas. Mais Van Dyck épanoui, Van Dyck heureux de vivre et de peindre, Van Dyck ivre de la possession des choses, adorant le charme de la femme et la parure de la lumière, c'est Van Dyck à Gênes, Van Dyck à trente ans, voyant tout le monde venir à lui, à la grâce de sa personne, à la fête de sa peinture.

J'en atteste la page la plus belle, la plus frémissante, parmi celles qui viennent d'être exposées à Londres : Paola Adorno, marquise de Brignole-Sale, princesse de la Renaissance ressuscitée au XVIIe siècle, belle nymphe aux lon-

gues jambes, à la tête petite, au fin visage régulier, divinité païenne qui s'avance hardiment dans la galerie de son palais comme Diane chasseresse surgit des halliers. Elle est vêtue des pieds au col, mais on la devine souple, la taille courte, le ventre large comme la reine en bleu. Ce corps est drapé d'une robe de conte de fées, couleur de soleil et couleur de clair de lune, étoffe tissée d'une peinture qui semble faite de fils d'or et de fils d'argent, peinture en vermeil qui coule, miroite, resplendit avec la douceur d'une eau tranquille visitée par des reflets d'astres. Cette robe tient tout le tableau, traîne sur le sol, dore de ses lueurs la lourde draperie rouge, le fauteuil massif, et pourtant, par un beau prodige d'art, elle n'éclate pas, ne déchire pas l'atmosphère, elle est dominée par la vie tranquille, fine et subtile, qui émane de la petite tête volontaire, du visage où resplendissent l'assurance, la sécurité de la beauté, des mains

menues que l'on sent si puissantes.

Cette dorure d'astre éclaire l'œuvre de Van Dyck. Ce cosmopolite avait trouvé sa vraie patrie et son refuge dans la tiède Italie. Comparez le froid portrait de l'indifférente Marie Ruthven à cette triomphante Brignole, vous apercevrez que ce voluptueux et faible Van Dyck, ambitieux, vite découragé, gracieux, féminin, avait mal choisi son gîte de Blackfriars dans cette rude Angleterre, frivole à la surface, barbare et piétiste au fond, où les Têtes-Rondes de Cromwell allaient briser les Royaux de Charles Ier, et vous soupçonnerez que Van Dyck a vécu de Gênes, est mort de Londres.

IV

CLODION

9 mars 1894

Clodion, c'est le nom du sculpteur qui évoque le mieux la grâce charnelle du XVIIIe siècle, la ronde des nymphes et des amours, la mythologie particulière, spirituelle et libertine, où se plaisaient le goût d'élégance, le sentiment de surface, la volupté riante, de l'époque à la fois si lassée et si vive, si indifférente et si tressaillante, où finit une société, où commence un monde.

L'artiste était venu un peu tard. Né en 1738, il devait vivre jusqu'en 1814, et il peut ainsi figurer sur la liste des maîtres du XIXe siècle. Mais il appar-

tient vraiment tout entier au XVIIIe siècle. Ce n'est pas une forte individualité solitaire, décidée à s'exprimer malgré tous les courants d'idées et toutes les conditions d'existence. C'est un merveilleux talent, qui est un talent daté, marqué de la marque d'un milieu, éclos et développé dans une atmosphère favorable, et inapte à supporter le grand air et le grand vent de l'espace.

Que pouvait-il devenir dans le souffle d'idées de la Révolution, dans l'ouragan militaire de l'Empire ? Ses fines bacchantes pouvaient-elles garder leur jeunesse heureuse, leur insouciance d'abandon, alors que le sol de Paris tremblait sous les pas des multitudes, que les foules armées de mousquets et de piques couraient violemment vers les palais de la monarchie et de la noblesse, que la cavalerie et l'artillerie s'en allaient bruyamment et pesamment aux frontières ? Les danses molles durent s'arrêter, les mouvements lascifs restèrent suspendus, les ébauches de glaise et les fines terres

cuites se renfrognèrent et vécurent leur vie prohibée dans les encoignures sombres, sous la poussière de l'oubli.

Clodion, déconcerté, dut prendre la seule décision qui lui fut vraiment possible. Il partit. Malgré l'allocation de deux mille livres qui lui fut accordée par la Convention, malgré l'emploi de son savoir qu'il pouvait espérer trouver sous le régime nouveau, il ne se résigna pas à perdre les habitudes de son esprit, il refusa de forcer son talent à des raideurs et à des boursouflures. Qu'aurait-il attendu de l'opinion qui se formulait ainsi, dans ce décret de critique d'art rendu par le rédacteur des *Tableaux de la Révolution* : « On faisait hier à Paris la visite des tableaux exposés au Salon du Louvre. L'affluence était moins considérable que les années précédentes. En effet, les allégories de l'amour, les portraits des courtisans, les flatteries des esclaves, nous intéresseront fort peu désormais. Brutus prononçant la mort de son fils ou Décius mourant pour sa

patrie, voilà ce qui pourra nous plaire et séduire. » Clodion, qui avait perdu sa clientèle, comprit ces avertissements, et s'en alla donc à Nancy, sa ville natale, où il resta pendant plusieurs années, entre 1793 et 1800, travaillant pour quelques amateurs, fournissant des modèles à la manufacture de céramique de Niederwiller. Quand il revint à Paris, ce fut pour mener, sous le Consulat et sous l'Empire, une précaire existence, gênée et endettée, et pour exécuter des travaux au rebours de son intelligence et de son goût. Il expose au Salon de 1800 une *Scène du Déluge*, d'un arrangement et d'une musculature à la mode du temps, l'œuvre qui sert de prétexte à cette étonnante appréciation d'Emeric David en son *Histoire de la sculpture française* : « Clodion, dont la main libertine s'est égarée longtemps dans des compositions qui manifestaient de l'esprit et du goût, sans servir en rien au progrès de l'art, modela, enfin, un groupe grand comme nature, représentant une scène du Déluge,

où l'on découvrit un savoir qu'on ne lui avait pas soupconné. » Cette révélation inattendue de sa personnalité lui valut d'exécuter, lui cinquième, quinze parties sur soixante-quinze parties, de la décoration de la colonne Vendôme. Les autres fragments furent confiés à Chaudet, Bartolini, Calamard, Beauvallet. Il doit être bien difficile de découvrir, au long de la « spirale de gloire », l'apport de chacun, et il faut, je crois, se résigner à ignorer comment Clodion, habitué aux pampres, aux thyrses et aux guirlandes fleuries, se tira de l'exécution des cuirasses, des sabretaches et des plumets. Comme les autres, probablement. Le bas-relief sculpté par lui pour l'Arc de triomphe du Carrousel, l'*Entrée des Français à Munich*, ne vaut, en effet, ni plus ni moins que les bas-reliefs de ses collaborateurs : la *Capitulation d'Ulm*, de Cartellier, la *Bataille d'Austerlitz*, d'Espercieux, l'*Entrée des Français à Vienne*, de Deveine, l'*Entrevue de Tilsitt*, de Ramey, la *Paix de Presbourg*, de

Lesueur. Il eut, pendant les années ainsi employées, un prix d'encouragement de 3000 fr. et un logis à la Sorbonne. Il sculpta encore une *Jeune fille assise donnant à manger à des petits oiseaux*, un *Homère aveugle chassé par des pêcheurs*, il acheva la *Jeune fille qui cherche à attrapper un papillon*, de son ami Monot, décédé, et enfin, oublié, solitaire, — il avait divorcé avec Catherine Flore, fille de Pajou, qu'il avait épousée en 1781 — il mourut d'une pneumonie, à l'âge de soixante-quinze ans, le 28 mars 1814, au bruit de la bataille de Paris.

Mais tout cela, c'est l'épilogue de la vie de Clodion, c'est la mise à la retraite de son libre et facile génie, c'est le dépaysement de l'homme qui a installé son existence et pris ses quartiers d'hiver, et qui se voit tout à coup hors de chez lui, ne reconnaissant plus les objets familiers, ayant perdu les habitudes de son esprit, n'ayant plus le sens du travail et du loisir d'autrefois. Pour connaître le vrai Clodion, il faut remonter

les années, lire le récit de son existence tel qu'il a été publié pour la première fois d'une façon complète dans ce beau et curieux volume d'histoire artistique : *Les Adam et Clodion*, d'un érudit compatriote des sculpteurs lorrains, M. H. Thirion, — il faut rechercher les pièces antérieures à la Révolution, les statuettes et les bas-reliefs de production aisée, de grâce vive, disséminées dans les musées et chez les amateurs, et qui racontent avec une merveilleuse précision une tournure d'esprit abolie, qui était la tournure d'esprit d'une époque, et une vision de la forme, qui était une originale faculté individuelle.

Claude Michel, dit Clodion, le deuxième enfant de Thomas Michel, qui épousa Anne Adam, se trouva né et élevé dans une famille de sculpteurs, ces Adam qui tiennent des rôles actifs dans le mouvement d'art de leur province de Lorraine, et qui eurent à Paris une célébrité suffisante pour qu'on leur confiât les commandes des figures de Fleuves de

la cascade de Saint-Cloud et du groupe du bassin de Neptune à Versailles. Clodion, élevé à Nancy dans l'atelier de son grand-père maternel Jacob-Sigisbert Adam, envoyé à Paris, à dix-sept ans, chez son oncle Lambert-Sigisbert, et de là, élève chez Pigalle, emporte le grand prix de sculpture au concours de 1759, reste trois ans à l'Ecole des élèves protégés, sous la direction de Charles Van Loo, et s'en va à Rome au commencement de l'automne de 1762, passer quatre ans et demi au palais Mancini, régi par Natoire, quatre ans et demi de rude discipline, de vie retirée, de travail acharné.

Un rapport de Natoire, du 16 avril 1766, porte cette mention : « Le sieur Clodion, sculpteur, m'a fait voir une suite de petits modèles. Cet artiste est rempli de goût dans ses ouvrages et fait un très bon sujet. » Autre rapport, du 16 juillet 1766 : « Je suis très content aussi du sieur Clodion. J'ai vu une suite de petits modèles qu'il a faits d'un très bon goût. Il a un groupe à faire pour M. le duc de

la Rochefoucauld, en marbre, d'une moyenne grandeur, et je crois qu'il s'en acquittera très bien. » Les années réglementaires terminées, l'élève libéré reste encore à Rome, par goût et par intérêt, pour ses études des marbres de l'antiquité et pour profiter d'une chance de succès qui lui est venue auprès de quelques amateurs. Il prolonge son séjour pendant trois ans et demi. Ce n'est que le 27 février 1771 que Natoire annonce son départ dans sa correspondance officielle : « Le sieur Clodion se détermine enfin à retourner en France, après neuf années de séjour à Rome. C'est un sculpteur qui, partout où il se trouvera, se fera estimer avec distinction pour son talent. Etant pensionnaire, il a rempli cette place avec honneur et il a fait beaucoup de progrès. J'espère qu'il méritera vos bontés. Il partira au commencement du mois prochain; je lui donnerai la gratification ordinaire de cinquante-six écus pour son voyage. »

Au retour, c'est la partie éclairée de

la biographie de Clodion, une quinzaine d'années de succès de Paris, une vogue charmante, un travail délicieux. L'artiste ne connaît pas d'acclamations bruyantes, il est ignoré de la foule, il a des succès d'estime aux Salons, les gazettes parlent aimablement, mais discrètement de lui. Il est seulement agréé à l'Académie, et il restera agréé pendant toute sa vie. Il n'assiège pas les bureaux, il n'a pas de commandes. Mais il se trouve que son art est en rapport avec le goût du temps, et qu'il conquiert, et qu'il garde autour de lui jusqu'à la grande dispersion sociale, une cour d'amateurs admiratifs, enthousiastes empressés à se disputer les figurines et les bas-reliefs que sa pensée a conçus, que ses doigts ont caressés.

S'il arrive à obtenir, lui aussi, quelque commande pour l'ornementation d'un monument public, c'est par l'un de ces clients qu'il l'obtiendra, par un La Rochefoucauld qui a pour cousin un autre La Rochefoucauld, archevêque de Rouen. Il sera chargé d'exécuter une

partie de la décoration du jubé de la cathédrale, un bas-relief de la *Mort de sainte Cécile*, une statue de sainte Cécile, un Christ en croix, — le Christ, de la science ordinaire des sculpteurs du temps, la sainte Cécile construite sous sa robe de vierge comme les nymphes habituelles du sculpteur, la tête seule légèrement transformée, le visage qui chante, et qui prend alors l'expression théatrale, — les anges du bas-relief semblables à des amours, les femmes qui pleurent autour de la mourante affichant des faux airs de bacchantes éplorées. Ce fut pour Clodion l'occasion d'un nouveau voyage en Italie, à Carrare, où il va chercher des marbres, et à Rome où il paraît avoir été invinciblement attiré. Il est encore l'auteur d'un Montesquieu que l'on peut voir à l'Institut, et il confectionna pour les Etats de Languedoc un Turenne et un Condé qui devaient flanquer une statue de Louis XIV sur une place de Montpellier, mais qui en restèrent au plâtre, et furent désaffectées par la Révolution.

Tout cela, c'est un Clodion en dehors, qui consent à des tâches, qui exécute des pensums. Le Clodion vrai, intime, heureux de produire, est chez lui, place Louis XV, auprès du Garde-meuble, puis chaussée d'Antin, puis rue Thiroux, alors qu'il fait travailler ses frères auprès de lui, et qu'on se dispute les objets de rare élégance marqués à son chiffre d'artiste.

Alors, ce sont des Bacchantes, des Satyres, des Enfants satyres, des Nymphes, des Grâces, des Néréides, toute une libre venue de la population errante, agreste et licencieuse, qui erre aux clairières des bois et aux entours des fontaines. C'est une inconscience de nature, c'est une joie de vivre, c'est un surgissement de formes assouplies par les courses et les danses, par les mouvements rapides et continus en plein air, c'est un enlacement et un contact amoureux des êtres, qui se rencontrent au détour des halliers, qui nagent dans les flots réguliers des mers tranquilles, dans la cha-

leur du soleil et sous la caresse de l'air.

Il y a des repos de bacchantes couchées jouant avec des enfants, des baisers donnés à des Satyres, des baisers apportés de tout l'élan amoureux du corps de la femme, des danses aux jolis mouvements de jambes suspendues et de mains qui se tiennent, des jeux d'enfants gambadant autour de chèvres, traînant des chars, portant des grappes de raisins. Les enfants courent, volent, se renversent, exhibent au hasard des culbutes leurs crânes ovales, leurs jambes et leurs bras potelés, leurs pieds ronds, leurs reins douillets. Les Satyres dressent des corps musclés, des anatomies élégantes et solides, des prestances de fins bellâtres à pieds de boucs. Les femmes, elles, les bacchantes et les nymphes, sont tendrement et luxurieusement modelées par des mains amoureuses qui savent les flexions des lignes et la délicatesse des plans. Elles ont des petites têtes naïves et rouées, les petites têtes du temps, ironiquement innocentes, les visages pro-

metteurs de plaisirs jeunes et de complaisances rieuses. Leurs bustes sont courts et sveltes, les seins légers, à peine naissants, à peine formés, placés haut, s'épanouissant et pointant sur la gorge comme d'aigus boutons de fleurs. La taille est fuselée, le bassin concentré, les jambes sont longues, de chair ferme et filant droit, des jambes pour marcher vite, pour courir, pour danser, nerveuses et vigoureuses, souples comme des lianes aux heures des étreintes, aptes aux voluptés. La facilité des mouvements agiles, l'allure instinctive, la grâce naturelle de la marche, le rythme de la danse, sont exprimés avec un bonheur inouï par ces femmes aux visages et aux corps heureux. Dans le jeu des muscles, dans le tressaillement de la chair, le frisson de la vie passe, la cadence d'une respiration égale s'aperçoit au soulèvement et à l'abaissement de la gorge et du ventre. C'est ainsi pour les statuettes, et c'est ainsi pour les bas-reliefs. Là, dans les bas-reliefs, sur le morceau de pierre,

sur la plaque de bronze, où les personnages se suivent en un défilé de frise délicate, l'art de Clodion est à son maximum de compréhension et de mise en valeur des formes. L'artiste efface des plans, en fait apparaître d'autres, confond un bras, une jambe, une partie du torse, avec la matière du fond. Une main surgit doucement au bout d'un bras vaguement indiqué, un sein est visible, l'autre est à peine distinct, les néréides baignées de lames transparaissent et disparaissent, à la fois précises et lointaines.

Par ces satyres, si réels, si souvent rencontrés dans les foules humaines, le profil en avant, la face maigre, la bouche lippue, le nez tourmenté, l'œil quêteur, par ces femmes aux lignes fluides, aux bras abandonnés, aux corps ardents, Clodion a été l'un des évocateurs de la belle matérialité païenne, de la volupté sans tristesse, il a donné à l'ivresse des sens l'apothéose de son art de distinction et de lumière. Les bêtes mythologiques et

les jolies filles coureuses de forêts qu'il rassemble participent de la vie obscure des choses, de la sève des végétaux, de la course chantante des ruisseaux, et aussi de l'éveil furtif de la sensation de l'animal. La danse des enfants nus, des chèvrepieds ravisseurs, des nymphes chercheuses d'amour, des bacchantes enivrées, cette danse d'ardeurs et d'abandons, c'est la représentation des instincts permanents, des désirs de joies charnelles, des forces naturelles en action. Loin des philosophies et loin des amertumes, loin des complications d'esprit et loin des passions qui se désolent, l'heureuse danse se forme, se disjoint et se reforme. Comme aux sons d'une musique sereine, les corps dispos se rencontrent, se prennent, se quittent pour se reprendre. La malice spirituelle d'un siècle qui s'en va et qui s'en moque se pare du bonheur vivace des jeunes chairs et des libres mouvements, cherche l'enivrement des vignes et la fraîcheur des antres.

V

MOREAU LE JEUNE

10 avril 1894

Jean Michel Moreau, qui fut appelé Moreau le Jeune pendant toute sa vie, jusqu'à la vieillesse, jusqu'au dernier soupir qu'il rendit le 30 novembre 1814, doit en effet garder cette désignation comme marque de son œuvre. Son frère, Moreau l'aîné, aîné de deux ans, fut aussi un artiste, peintre et aquarelliste, et mérite une mention d'existence auprès de la célébrité de petit-maître de son cadet. Le premier encouragea le second, l'excita au dessin, fit tant que Jean Michel Moreau, en 1758, s'en allait en Russie avec son maître le peintre Le

Lorrain, nommé directeur de l'Académie des Beaux-arts de Saint Pétersbourg. Jean-Michel avait dix-sept ans. Il était né le 26 mars 1741, rue de Bussy. C'était un vrai Parisien, un Parisien de la rue étroite et bruyante, mêlé à tout le mouvement d'un quartier, occupé par tout ce qui se passait autour de la boutique de perruquier de son père. Ces souvenirs de l'enfance vécue sur le pas des portes, le long des maisons, parmi les allées et venues des passants, sous le ciel gris de la grande ville, ces souvenirs restent en l'esprit et se lèvent plus tard dans le champ de la mémoire, lorsque l'heure de la récolte d'art est venue. Moreau ne fut pas un enfant prodige, un dessinateur inouï à l'âge où l'on joue aux billes et au cerceau. Pendant longtemps même, sa vocation reconnue et choisie, il se traîna assez péniblement dans des essais d'un dessin lourd et embarrassé. Mais au jour où la compréhension des formes illumina son esprit, quand les lignes expressives lui jaillirent des doigts, il re-

trouva, certes, les impressions et l'atmosphère de son enfance, et il fut un portraitiste renseigné et diligent des rues, des maisons, des monuments, de la foule.

En attendant, le voici, après ces premières années vécues dans un quartier de Paris, le voici à Saint-Pétersbourg à la suite de Le Lorrain. On sait comment les Français étaient alors en faveur à la cour et dans la haute société russes. Les barbares s'étaient engoués des civilisés, cherchaient à attirer tout ce qui représentait la pensée en vogue et l'art à la mode, et les artistes étaient recherchés comme les philosophes. Il ne tint donc qu'à Moreau de s'installer là-bas une situation brillante, de se préparer un avenir sérieux de places, d'honneurs et d'argent. Son âge n'est pas un obstacle à la réussite de tels projets. Il est à peine arrivé qu'il est nommé, — lui, l'élève! — professeur de dessin à l'Académie impériale de peinture et de sculpture. Mais il sait renoncer à tout ce qui s'offre

ainsi à lui, aux places enviées, à la fortune rapide. Le Lorrain meurt en 1759, et Moreau, après les dix-huit mois passés en Russie, préfère quitter la Néva et revenir à son ruisseau de la rue de Bussy. Il entre chez le graveur Le Bas qui l'emploie à des préparations, qui lui apprend la technique de son métier, qui lui assure un commencement d'existence. Il expose place Dauphine en 1761, il s'engage à des travaux d'après Rembrandt, d'après Greuze, d'après Vernet, il mène à bien trois planches qui ont gardé une valeur : le *Coucher de la mariée*, d'après Baudouin, la *Philosophie endormie*, d'après Greuze, et la *Fondation des filles à marier*, d'après Gravelot. Mais c'est en 1769 qu'il apparaît tel qu'il doit être dans l'histoire de l'art au dix-huitième siècle, par ce grand dessin de *La Revue du Roi à la plaine des Sablons*, qui fait partie de la collection Goncourt.

Ce fut la preuve que l'apprentissage de l'artiste était terminé, qu'il avait su profiter de tout ce qu'il avait vu, des

spectacles vivants et des transcriptions de l'art. Le paysage est construit solidement, clairement ordonné dans l'espace que circonscrit la montée des collines, la ligne d'arbres bordant l'horizon, le grand ciel mouvementé par le vent. Tout un corps d'armée tient sur la page. Les régiments défilent, les cavaliers qui portent les ordres galopent entre les régiments, les fantassins marchent au pas cadencé, les caissons et les canons roulent, les chevaux caracolent, les tambours battent, les drapeaux claquent dans l'air. Le roi Louis XV, vieilli, le profil cassé finement indiqué, monté sur un cheval blanc à noble encolure de cheval de monument équestre, suit, un livre à la main, les exercices de sa maison militaire. Mais la pompe officielle du défilé, l'apparat monarchique de la fête, la régularité soldatesque de la promenade, tout cela est encadré, rendu amusant et vivant, par la présence des spectateurs, par l'opposition mouvementée créée par les gens qui sont venus

à la revue comme ils vont à la comédie. Un violent coup de vent met tous ces assistants en émoi, enlève les chapeaux, retrousse les jupes, retourne les ombrelles, fait tournoyer les rubans. Ce ne sont que physionomies surprises et effarées, bras qui gesticulent ou mains qui retiennent les vêtements fripés par la forte brise. Partout, au premier plan, dans les groupes, sur les voitures, les effets de ce coup de vent sont suivis, étudiés, dans l'allure des personnages et les plis envolés des étoffes. Le désordre de cette panique, ces rangs pressés qui se déforment, et que viennent contenir les soldats, cela fait de la *Revue du Roi* un tableau animé et contrasté de la vie du XVIII[e] siècle, tout un remuement de noblesse, de bourgeoisie et de peuple autour des longs et minces soldats qui marchent en bon ordre, le pied en avant, au bruit des musiques. Il y a évidemment du tour de force dans l'exécution de ce grand dessin, dans la mise en œuvre de tous ces petits personnages partout dis-



tincts, qui font songer à une armée et à une population de Lilliput. Mais il ne faut pas trop demander à Moreau les beaux effets de l'unité, la grandeur de l'harmonie, la science de l'enveloppe. Il veut représenter ses bonshommes un à un, il veut que celui qui se profile au loin, vers la ligne d'horizon, soit aussi nettement établi et aussi visible que les êtres du premier plan. La faculté qu'il cherche et qu'il acquiert, c'est de savoir mettre le détail à sa place dans la bonne tenue de l'ensemble.

On comprend facilement, à la vue d'une telle œuvre de goût et de science, que Cochin, désireux de repos, ait désigné Moreau son successeur possible au poste de dessinateur des Menus-Plaisirs. On donna la place au nouveau venu, en effet, et il eut bientôt à dessiner et à graver les fêtes des mariages royaux et des naissances princières. Depuis cinq ans, il était en ménage, il avait épousé la fille du sculpteur Pineau, et pour en terminer tout de suite avec son histoire fami-

liale et sa descendance artistique, il peut être noté ici qu'il eut de ce mariage une fille, laquelle épousa Carle Vernet et fut la mère d'Horace Vernet. C'est alors le commencement de sa vogue, l'achalandage de sa signature. Depuis 1770, jusqu'à la chute de la royauté, c'est lui le metteur en scène des fêtes intimes et publiques. Il dessine la *Fête à Louveciennes*, le dîner d'apparat où Louis XV est assis auprès de la Dubarry. Il dessine le sacre de Louis XVI dans la Cathédrale de Reims. Il dessine, pour la naissance du Dauphin, l'*Arrivée de la reine sur la place de l'Hotel-de-Ville*, le *Festin*, le *Bal*, le *Feu d'artifice*, il dessine aussi le cortège de *Marie Antoinette se rendant à Notre-Dame remercier le ciel de la naissance du Dauphin*. Et toujours il est expert à marquer les formations de défilés, à indiquer l'allure des carrosses traînés à huit chevaux, l'arrangement d'un dîner de gala, le rythme d'un bal, et partout où il le peut, il fait intervenir la foule, le peuple de Paris aux milliers de visages

curieux, aux gestes qui montrent, et sans cesse il installe pour ces grandes pages les décors véridiques des salons, des galeries, des avenues, des places, de la verdure des villes et des nuages du ciel. Au milieu de cette série, en 1778, voici un écrivain qui apparaît, un souverain de la philosophie et des lettres. Entre deux spectacles de la royauté en fête, Moreau le jeune représente le *Couronnement de Voltaire*, à la Comédie Française, après la représentation d'*Irène*. Mme Vestris dit des vers et couronne le buste sculpté par Houdon. Tous les acteurs casqués et empanachés, toutes les actrices, en paniers, en chapeaux de bergères, regardent vers la loge où Voltaire est assis entre Mme Denis et Mme de Villette, et tous les gens de la salle que l'on aperçoit, les occupants des avant-scènes, des baignoires, des loges de l'orchestre, désignent aussi le grand homme de leurs regards et battent des mains à sa vieillesse et à sa gloire.

Mais la diversité de l'œuvre de Moreau

n'apparaît pas seulement par ce compte-rendu fidèle d'une apothéose de l'esprit. Le titre de dessinateur des Menus-plaisirs ne restreignit pas l'artiste au rôle de l'historiographe des faits et gestes officiels. Il fut aussi chroniqueur de mœurs et illustrateur de livres. Dans la publication de l'imprimeur Prault classée sous ce titre de *Monument du costume physique et moral*, après une première série de Freudeberg, il y a deux séries de Moreau où revivent de la vraie vie de l'histoire les habitudes sociales et les sentiments de tête et de cœur. C'est une première série sur le ménage et la maternité, où la femme du temps apparaît gentillette et sereine à travers les préoccupations de grossesse, de layette, et de naissance. *La déclaration de la grossesse*, — *Les précautions*, — *J'en accepte l'heureux présage*, — *N'ayez pas peur*, *ma bonne amie*, — *C'est un fils*, *Monsieur !* — *Les petits parrains*, — *Les délices de la maternité*, ce sont les titres des sept premières scènes de grâce mignarde et de

tranquillité bourgeoise. Mais on n'a pas assez remarqué le changement d'allure et la révélation brusque des cinq gravures qui terminent cette première scène. C'est là, pourtant, par cette continuation inattendue, que Moreau a montré sa force d'observation et son goût de vérité. C'est évidemment la même femme, la même jeune mère, qui prend la leçon de harpe de l'*Accord parfait*, élégante et souple dans son large vêtement aux manches flottantes, aimable et voluptueuse entre le professeur et le galant. C'est elle qui figure dans les *Rendez-vous pour Marly* et dans la *Rencontre au bois de Boulogne*. C'est elle, dans la planche des *Adieux*, qui entre dans sa loge d'Opéra, appuyée au poing de son mari et qui donne en arrière, d'un beau geste, sa main à baiser à un amant passionné. C'est elle enfin, la *Dame du Palais de la Reine,* parée, fleurie, en jupe ballonnante, qui s'en va orgueilleusement vers les champs de bataille de la coquetterie. — La seconde série n'est

pas moins explicite. La vie d'un seigneur à la mode y est racontée par le *Lever*, la *Petite toilette*, la *Grande toilette*, la *Course de chevaux*, le *Pari gagné*, la *Partie de whist*, *Oui ou non*, le *Seigneur chez son fermier*, la *Petite loge*, la *Sortie de l'Opéra*, le *Souper fin*, le *Vrai bonheur*. Il y a des apparitions de femmes de tous ordres et de tous genres dans ce récit d'une existence élégante. La parfumeuse, la danseuse, la mondaine défilent à travers les boudoirs, les loges, les bosquets, les petites maisons secrètes des rendez-vous et des soupers. « Et il n'y a pas seulement, disent les Goncourt dans l'*Art au* XVIIIe *siècle*, à admirer dans ces planches le dessinateur, le spirituel arrangeur de scènes, le peintre ingénieux de société. Moreau a encore un talent, un génie rare et qui lui est absolument personnel : il est exact, fidèle, attaché au vrai de l'ameublement, du milieu, consciencieux observateur de la réalité, de la spécialité et, pour ainsi dire, de l'actualité des objets et des choses. Il ne

donne pas seulement la scène, mais ce qui l'encadre, la physionomie et le caractère du lieu où elle se passe. Les meubles sont de l'année même, les modes sont du jour. De là, cette précieuse illusion et les inappréciables renseignements de ses planches. Il n'invente ni un cabinet ni un salon : il les prend sur nature ; on pourrait exécuter à Beauvais un paravent dont il dessine dans un fond de chambre les arabesques Louis XVI. Tailleur, modiste, tapissier, il se fait tout cela, pour donner comme l'impression nette, absolue, rigoureuse de son temps fixé dans la chambre noire d'un graveur. Tandis que les autres vignettistes se laissent aller à la fantaisie de leur imagination, à l'ornementation qui vient au bout de leurs doigts, Moreau étudie, copie, prend des modèles, il fait poser une bergère ou une table de marqueterie. C'est par cette étude patiente, scrupuleuse, appliquée, poussée à la dernière limite de l'observation et de la précision, que Moreau est un historien ».

Cette même manière de dessinateur s'affirme par les illustrations vraiment réfléchies, préparées, en accord avec le texte, que Moreau insère dans les livres qui lui sont confiés. Il est léger, badin, champêtre, dans le premier volume du *Choix de chansons mises en musique par M. de la Borde*, premier valet de chambre ordinaire du Roi, gouverneur du Louvre. Son art de dessinateur, autrement savant et autrement expressif que l'art d'écrire des faiseurs de romances d'alors, s'ingénie pourtant par amour de l'exactitude à interprèter avec précision les couplets des *Amours de Glicere et d'Alexis*, de la *Dormeuse*, des *Plaisirs du printemps*, de la *Fête du Seigneur*, de la *Toilette*, de l'*Ombre d'Eglé*, de l'*Heureuse nuit*, de la *Fille mal gardée*, de l'*Ingénue*, de l'*Effet de la peur*, du *Berger fidèle*, de la *Foire de Gonesse*. Les bergers vêtus de soie légère et de satin luisant courtisent les bergères aux houlettes et aux chapeaux enrubannés. Les moutons élégants et les chiens malicieux s'en vont par les prai-

ries, autour des chaumières d'amour. Une nature à la mode du XVIIIe siècle se découpe en décors de théâtre, avec ses arbres de parc, ses charmilles françaises, ses bosquets où dorment les belles, où se réfugient les dames effarées par l'orage.

Et de ces vignettes légères où il met tous ses soins, Moreau va jusqu'à la compréhension des livres de Rousseau, jusqu'à l'enseignement de l'*Emile*, jusqu'au sentiment de la *Nouvelle Héloïse*. Il comprend fort bien que Rousseau n'appartient pas au XVIIIe siècle badin, et qu'il y a une autre poésie que la poésie des confectionneurs de couplets dans cette imagination de passion et de souffrance. Il augmente donc la dose de sa réflexion et il indique la gravité des personnages. Son intellectualité se soumet à l'influence de Jean-Jacques et reste désormais marquée de ce contact de philosophie républicaine. On trouve encore le nom de l'artiste sur le *Dictionnaire de Musique*, sur le volume des *Œuvres mêlées*, sur le volume des *Œuvres pos-*

thumes. Rousseau, c'est l'écrivain de son temps auquel il pense le plus, c'est le contemporain vers lequel monte sans cesse son hommage. Il le représente herborisant, il dessine avec émotion son agonie, il grave avec soin son tombeau, il représente son arrivée aux Champs-Elysées de la pensée, et il montre Diogène éteignant sa lanterne à la vue de l'homme qu'il attendait.

Cette fréquentation de Rousseau, cette interprétation de ses œuvres, peuvent sans doute servir à expliquer comment l'historiographe des fêtes royales en vint à accepter la Révolution et à mettre son talent au service de la cause populaire. On s'est étonné parfois de ce changement, mais cette évolution individuelle fit partie, en somme, de l'évolution de la France d'alors, et il n'y a pas lieu d'être surpris à voir ce même artiste, qui représenta le Sacre de Louis XVI, accepter les commandes, encore monarchiques d'ailleurs, des deux dessins de l'Assemblée des notables et de l'Ouverture des Etats-Gé-

néraux. Ce fut ainsi qu'il en arriva, tout naturellement, reçu académicien en 1789, à prononcer des discours véhéments à l'Académie. Lui, le petit-maître des fastes d'hier, il se ressouvient de ses origines plébéiennes, il s'exprime comme David, peintre des *Horaces*, et il en vient à graver une médaille pour la Commune des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure, constituée le 18 juillet 1793, et à fournir un projet de costume du Français républicain. Mais il se trouva que sa vision, sa main, son talent, n'étaient pas en accord avec les désirs de son esprit. Sans doute, il garde ses procédés, il continue ses dessins bistrés, ses dessins à l'encre de chine avec rehauts de blanc, ses mélanges de crayon et de sanguine, ses accentuations de crayon rouge et blanc sur de minces préparations de crayon noir. Mais vraiment, une flamme s'est éteinte. La destinée de l'artiste avait été celle d'un avisé et élégant maître des cérémonies de la cour de France à son déclin, et il ne peut

échapper à cette destinée. Il connut les avanies finales de l'existence, les mauvaises fortunes de la vieillesse. Ses places supprimées, le capital de ses économies épuisé, les librairies fermées, il dut, pour vivre, en 1797, accepter une place de professeur de dessin aux écoles centrales. Cette place aussi un jour lui manque, il obtient une pension insuffisante pour vivre et il lui faut, à la reprise des affaires, redevenir vignettiste, mais non plus de la façon large, aisée, somptueuse, d'autrefois. Il doit accepter des travaux, se plier à des besognes mal en rapport avec son instinct artistique.

Il publie les illustrations d'un *Nouveau Testament*, d'une *Histoire de France*, il recommence les dessins pour les œuvres de Molière, et même les dessins de la *Nouvelle Héloïse*. Lui aussi, comme tant d'autres, il envoie au Salon de 1806 des *Adieux de Coriolan à sa famille*. C'est bien fini, et il est un peu tard quand Louis XVIII le rétablit dans sa charge de dessinateur du Cabinet du roi. Il songe

à dessiner un nouveau Sacre, mais il est bien las, bien inquiet, bien fatigué. Moreau le jeune est devenu le vieux Moreau, et il meurt le 30 novembre 1814 d'un squirre cancéreux au bras, après des jours, des semaines et des mois de souffrance où il se lamentait toujours de ne pouvoir plus dessiner.

VI

DEBUCOURT

2 mai 1894

Né à Paris, mort à Paris, ayant vécu à Paris de 1755 à 1824, Philibert-Louis Debucourt, habile à représenter les spectacles de tous les jours qui distrayaient ses yeux et son esprit, restera dans l'histoire de l'art comme l'un des historiens familiers des mœurs de la grande ville, comme un artiste observateur et adroit, apte à voir et à exprimer les silhouettes des êtres dans la rue, dans les allées de promenade des jardins publics, dans les lieux de plaisirs. Il aura bien vu et bien fait voir l'homme et la femme en toilette, vêtus à la dernière

mode, et se donnant en représentation sociale à la foule de leurs pareils, qui sont comme eux acteurs et spectateurs.

Le montreur de ce défilé bigarré ne semble pas avoir adopté, pour son compte, les habitudes et les sujétions de tout ce public qu'il aime à observer dans la distraction de son ennui et la recherche de sa joie. Il apparaît, dans ses biographies, indépendant de caractère, affirmatif de ses goûts, peu soucieux de la vie bourgeoisement organisée. Il aima peut-être, dans sa jeunesse, à porter un habit bien fait, à s'asseoir à la table d'un café à la mode, à conduire une femme élégante par les avenues fréquentées, à travers une foule heureuse du beau temps. Mais il ne semble pas que sa vraie nature ait été là, dans les plaisirs acceptés de tous, dans le coquet apparat des jours de fête de l'existence civilisée. Pas très tard dans sa vie, au moment de son âge mûr, il mène une existence retirée et sans souci à la porte de Paris, barrière de la Chapelle.

Les Goncourt nous le montrent là, en une de ces descriptions rapides et essentielles où ils sont maîtres : « A la tête de deux chevaux, de deux carrioles, il se mit à mener largement et heureusement le grand train villageois d'un gentilhomme campagnard. Il s'entoura d'animaux ; il eut des lapins, des pigeons, des poules, mais qu'on ne tuait pas : ils étaient dans sa basse-cour pour y mourir de vieillesse. Dans son jardin, il laissait tout fleurir et mûrir à la grâce de Dieu, tout cueillir à la maraude des enfants du voisinage. N'y a-t-il pas là une charmante et douce tendresse à la nature ? On se figurerait ainsi la maison des champs d'un La Fontaine ». Il quitte la Chapelle pour venir habiter le boulevard Saint-Denis, et puis, tout à la fin, auprès de son neveu, une maison de Belleville qui était alors, plus encore qu'aujourd'hui, un quartier fleuri de jardins, aux semaines tranquilles et aux bruyants dimanches. Mais ce bonhomme Debucourt qui est ainsi, par certains côtés de sa nature, un ancêtre de

Paul de Kock, aura surtout aimé à faire descendre sa verve et à promener son observation dans l'intérieur de Paris, aux endroits désignés par la mode pour servir de décors au plaisir. Il a été à la fois attentif et gouailleur devant ce Paris factice qui aime à changer d'allure et de costume en même temps qu'il change de place, et il a été assez heureux pour fixer définitivement par son art quelques traits significatifs de cette physionomie fugitive.

On a pu lui reprocher avec raison d'avoir abandonné, pendant une période de sa vie, l'étude précise et fine des mœurs de son temps, et de s'être adonné à des charges grimaçantes et enflées, puériles et faciles. Il faut mettre à son actif, toutefois, qu'il sut revenir à sa vraie nature et à sa manière logique, et qu'il ajouta, après interruption, la planche de *Frascati* aux planches sur le Palais-Royal où son talent avait trouvé sa vraie expression. Et même en l'an VIII, alors qu'il publie les *Modes et manières*

du jour, il est fin et nuancé dans la représentation des personnages, dont il démêle les sentiments et souligne les particularités, sous prétexte de vêtements de saison et de coiffures d'un jour. Il excelle à mettre en scène les élégants aux raideurs de mannequins, il s'amuse de la coquetterie des hommes autant que de la coquetterie des femmes. Celles-ci, ce sont les femmes blanches et fragiles, aux petits pieds, aux bras souples, aux airs de perversité ingénue. Tout ce défilé est évidemment dominé par la *Cruche cassée* de Greuze, et c'est cette polissonnerie d'innocence que l'on trouve dans le *Prétexte*, *Il va l'apaiser*, la *Phrase changée*, *A ce soir*, *Prends vite*, et tant d'autres images où des sylphides à jupes longues, à taille courte, manœuvrent à l'entour de messieurs bellâtres qui ont généralement l'air de ténors et de professeurs de danse. Il faut bien alors, si l'on veut conserver à Debucourt sa désignation de caricaturiste, préciser la signification du mot caricature et donner à

son histoire l'extension qu'elle comporte.

De même que les cruautés des jugements sur la vie et les intentions pamphlétaires doivent être classées ici, de même doivent être admises les véridiques observations et les études nuancées. Il ne s'agit pas seulement de la trivialité de pensée et d'expression, de la déformation appuyée des êtres et des choses, qui constituent strictement la caricature. En dehors de la non retenue du rire et de la grosseur des moyens employés, en dehors de l'enflure du dessin et du grotesque de la légende, la caricature a été jusqu'à l'allégorie, et a été aussi jusqu'à la peinture de mœurs. Il est donc possible, il est même juste de fixer ce déplacement de limites, cet accroissement de programme. Toutes choses s'expliquent mieux, il y a grandissement d'intérêt si avec la charge de l'humanité il y a l'étude serrée du visage et de la gesticulation, si le lien est montré entre la fantaisie imaginative des caricaturistes et

l'observation quasi médicale des artistes et des écrivains,

La Caricature, c'est alors un journalisme dessiné, expéditif, batailleur, prenant les yeux et la pensée en une rapide seconde. Les collections de journaux, de pamphlets, les articles dispersés, ou réunis en livres, seraient oubliés, que les planches lithographiques, les vignettes, les croquis, subsisteraient pour renseigner l'humanité de demain sur les habitudes d'esprit de l'humanité d'hier. C'est le récit des querelles littéraires et artistiques, patriotiques, politiques, religieuses, sociales. Le tableau de mœurs comporte les scènes d'intérieur, les distractions de la rue, les goûts changeants, les inventions, les réclames de couturières et de modistes, les allures féminines, tout ce qui est noté prestement par les faiseurs de comptes rendus de l'image. Seulement, il faut le dire, et c'est la remarque la plus importante, la survie artistique et la hauteur de l'intelligence sont rarement constatées chez le carica-

turiste proprement dit. Elles n'existent que chez ceux qui ont été des observateurs scrupuleusement exacts ou de prodigieux évocateurs extraordinairement violents. Combien sont-ils, ceux-là ? Ils sont facilement comptés, et il n'est pas besoin de les nommer. De même que les chroniqueurs de courte haleine et de mince crayon qui leur sont injustement donnés comme congénères, ces maîtres ont regardé passer les hommes, ont suivi le cours des événements, ont transcrit, toutes les semaines, quelquefois tous les jours, les silhouettes qui passaient dans le champ de leur optique. Mais là se borne la ressemblance.

La légion des caricaturistes ne fournit guère comme résultat de son application et de son investigation que des images de dessin enfantin et des niaiseries cérébrales. Certaines ont une raideur amusante, une cocasserie inoffensive. D'autres, qui ne faisaient pas du genre leur métier, des dessinateurs, des peintres, ont crayonné des croquis de bonne hu-

meur avec une naïveté voulue et une science cachée. Mais, hélas ! le gros de la bande se présente avec la facture la plus médiocre et l'imagination la plus déplorable. Regardez, et vous ne trouverez pas un noble effort, une pensée haute, une invention superbe, sur lesquels ces parasites de l'actualité ne se soient acharnés pour les bafouer, les rapetisser, les dévorer. Les découvertes scientifiques ont excité leur verve grossière. Les manifestations de pensée et d'art qui devaient triompher et conquérir l'avenir ont été assaillies par leur lâche bêtise. Apparition d'un livre, d'un drame, d'un tableau, tout leur était bon pour révéler leur ardeur rétrograde, pour courir sur l'originalité qui osait comparaître devant leur tribunal impitoyable. Contre le génie, le talent, la recherche, le nouveau, il n'est pas de traits injurieux, il n'est pas de légendes à basses calembredaines qui n'aient été employés par ces extraordinaires gens d'esprit.

Il serait absolument injuste d'inscrire

Debucourt parmi ces éreinteurs sans réflexion, ennemis sans choix de toutes les idées, abatteurs sans vergogne de toutes les originalités. Non, Debucourt est un artiste. Il essaye de garder, sur les feuilles volantes qu'il publie, le souci d'harmonie et la gracieuse allure de ses petits tableaux trop luisants, trop détaillés, mais où il affirme sa compréhension de la lumière, discrètement éparse sur les objets, délicatement rassemblée sur un personnage, sur un visage rose, sur une robe blanche, satinée, argentée et bruissante. Le même amour de la jolie exécution est visible dans les estampes qu'il signe, dans ces planches à cinq cuivres, où il perfectionne les procédés de ses prédécesseurs pour l'entente et la juxtaposition des couleurs. Grâce à cette maîtrise de technique, à ce scrupule de perfection, l'œuvre de Debucourt a gardé une importance historique et artistique, la vogue est restée aux épreuves où il a fixé un peu de la vie de son époque tumul-

tueuse. Et même il lui est advenu cette bonne fortune de faire surgir en des évocations qui n'ont pas d'équivalents dans son art le milieu aujourd'hui aboli où Paris vécut une vie inquiète, vicieuse et fièvreuse à la fin du XVIIIe siècle, aux années qui précédèrent la Révolution et pendant les premières années de cette Révolution. Il n'y a guère à retenir la *Promenade du jardin du Palais-Royal*, de 1787, qui n'est pas signée, et qui ne peut être que très vaguement attribuée à Debucourt, mais la *Promenade de la galerie du Palais-Royal*, de 1787 également, et la *Promenade publique*, de 1792, sont deux pages véritablement complètes, où l'artiste a exprimé des mouvements de foules et des caractères individuels.

C'est le défilé spécial d'un temps, devant ces boutiques et sous ces arbres, c'est toute l'époque flâneuse et galante, les étrangers et les désœuvrés en quête, les officiers, les clercs, les élégants en fracs multicolores, et la promenade monotone et la cohue des filles, les grosses, les

maigres, les petites, les grandes, les robes de richesse et les robes de pauvreté, les reines admises et les tristes rôdeuses, tout un va-et-vient de prostitution et de marchandage, d'œillades et d'étreintes, un étalage de chair, une ardeur de luxure, une inquiète avidité de l'argent. Il est peu de documents d'art aussi renseignants, d'un résumé aussi net, d'une signification aussi philosophique. C'est le Palais-Royal d'hier. Comparez-lui le Palais-Royal d'aujourd'hui.

N'est-il pas évident que jamais la foule ne reviendra autour de ces pelouses, sous ces galeries froides, que jamais plus le jardin abandonné ne sera le lieu de plaisir, le centre de Paris. On a déjà essayé de remettre en faveur cette nécropole. Le canon de midi, la musique militaire de quatre heures n'étaient pas considérés comme des distractions suffisantes, capables de ramener les désœuvrés à l'endroit déserté. Plusieurs fois, il a été question d'établir là un jardin d'hiver, de donner des bals, d'installer

des fêtes foraines. Les essais tentés n'ont pas réussi. On ne remonte pas le passé, on ne réinvente pas le plaisir disparu. La foule qui s'est dispersée de 1828 à 1836, pendant les huit années écoulées entre l'incendie des galeries de bois et la fermeture des maisons de jeux, cette foule là n'est jamais revenue. Depuis cinquante ans les boutiquiers et les industriels qui habitent sous les arcades autrefois bruyantes, aujourd'hui mortes comme des impasses, se plaignent de l'aspect mélancolique des galeries et de la stagnation des relations commerciales. Ils ont mauvaise grâce à se plaindre. Ce sont eux qui ont voulu que les choses soient ainsi. Après l'incendie des galeries de bois et l'installation de la galerie d'Orléans, ils n'ont pas compris, en voyant la foule fuir la bâtisse nouvelle, qu'il ne fallait rien changer aux aises du désœuvrement et aux habitudes du vice. Ils ont insisté, il ont signé des pétitions contre les maisons de jeux et contre le trafic des filles

publiques. Ils ont cru ainsi faire disparaître une population gênante et attirer en même temps les honnêtes gens de la société tranquille. On leur a donné satisfaction, et il n'est plus venu personne. D'où l'on pourrait déduire, que les gens tranquilles n'aiment pas la tranquillité, que les honnêtes gens se plaisent à fréquenter les salons de jeu et les maisons suspectes. Il ne faut pas reculer devant la conclusion. Le seul moyen de rendre au Palais-Royal le mouvement et la prospérité qu'il connut depuis les dernières années du XVIIIe siècle, jusqu'à la fin de la Restauration, serait de revenir sur ce qui a été fait, de recommencer des pétitions pour demander le retour à l'ancien état de choses. Que les marchands de décorations, les bijoutiers, les orfèvres, les restaurateurs, les cafetiers, les libraires, bref, que tous ceux qui exercent un négoce quelconque au rez-de-chaussée des galeries abandonnées, disent nettement qu'ils sont tout prêts à accepter la promenade perpé-

tuelle, devant leurs vitrines, des joueurs, des professeurs de jeu, des filous, des prostituées. Qu'ils réclament la réouverture des maisons où l'on pouvait jouer depuis quarante sous jusqu'à cinquante mille francs. Qu'ils se déclarent prêts à revoir les cinquante courtisanes commanditées par le Théâtre Montansier, et les innombrables servantes d'amour qui occupaient les maisons jusqu'aux greniers et qui descendaient dans le jardin, toutes à la même heure, décolletées, fardées, enrubannées, chargées de plumes et de verroteries, vêtues de costumes de théâtre fournis par les notables commerçants du quartier.

C'est à ce seul prix, en se déclarant partisans de la liberté du vice, que les marchands auraient chance de faire revenir ceux qui s'amusent et qui paient. Le Palais-Royal reprendrait alors l'importance civilisatrice qui était la sienne sous le Directoire, sous Louis XVIII et sous Charles X. Mais le moyen est fait pour déplaire aux âmes vertueuses des

locataires et des boutiquiers du jardin. Ils ne voudront jamais d'une prospérité dûe à des moyens que la morale prohibe. Ils ne regretteront pas les pétitions de 1836. Au besoin, ils les approuveraient à leur tour de leurs signatures. Plutôt que de refaire de leur chez eux le rendez-vous joueur et galant qui attirait l'argent de l'Europe, ils préfèrent le silence de petite ville, troublé par le passage inattendu d'un promeneur égaré, qui sévit désormais sur le quartier désaffecté. Aujourd'hui, c'est le boulevard qui a hérité de la clientèle et il la gardera jusqu'à la prochaine oscillation qui portera la vie ailleurs, à la suite d'une émigration nouvelle de la galanterie parisienne.

C'est ce phénomène que Debucourt a rendu visible dans l'art, et ce n'est pas un mince mérite. Par lui, nous apercevons la formation, l'apogée et la décadence d'une existence spéciale aux grandes villes. Il fait surgir le jardin vivant, dans sa vérité familière, à la place

où dorment aujourd'hui les maisons régulières d'un coin d'abandon et de ruine. Il donne à apercevoir l'activité humaine par ce même emplacement où ne se glissent plus que quelques ombres, aux heures indécises du soir, qui sonnaient jadis si allégrement dans la lumière.

C'est évidemment une gloire restreinte, et Debucourt ne peut prétendre au premier rang, mais c'est une gloire bien à lui, que personne ne s'avisera de discuter. Un peu du Paris d'alors marqué en quelques traits et en quelques taches sur deux feuilles de papier, et voilà une prise de possession établie. L'artiste a pu accumuler les efforts, entreprendre des séries, dessiner jusqu'à son dernier jour. Il aura trouvé d'autres inspirations, il aura été aussi sagace et ingénieux, apte à voir les silhouettes, à comprendre les expressions. Mais il donnera néanmoins la sensation qu'il lui a été impossible de se surpasser, de s'égaler même, et ces deux images excellentes d'exécution, si hautement intéressantes par leur

perspicacité d'observation, par leur connaissance d'humanité, auront assuré à l'artiste ce que les Goncourt ont appelé avec certitude sa petite immortalité.

VII

TASSAËRT

22 janvier 1886

L'existence d'artiste et d'homme de Tassaërt fournit un triste récit.

Les biographes relatent que le peintre, né en 1799, était d'origine flamande, qu'il fut d'abord destiné à la gravure, puis qu'il étudia la peinture dans l'atelier de Lethière, et qu'il s'annonça au Salon de 1825 par un *Louis XI*. Il y eut quelques années de cette production de genre historique. On relève ces titres : *Scène de la Révolution de 1830*, *Dernier triomphe de Robespierre*, *Mort du Corrège*. C'est ensuite une longue série de lithographies, hâtivement faites, pas

trop bien payées. La misère commence, et l'homme manque de courage pour subir une vie de travail sans compensations. Il eut pourtant sous les yeux les exemples des paysagistes qui surent accepter l'isolement et la rusticité de la vie à la campagne pour rester maîtres de l'emploi de leur temps et de la réalisation de leur idéal. Mais toutes les âmes ne sont pas de même trempe, et il y eut toujours deux familles, chez les manieurs du pinceau ou de l'ébauchoir. Tassaërt fut de la seconde famille, de celle des bien doués, au travail heureux, qui attendent tout de la chance, qui croient à la réussite, et maudissent le sort s'ils échouent.

On peut croire que le désir d'être un artiste arrivé fut d'abord, chez Tassaërt, plus fort que le désir d'être un artiste. Doué presque immédiatement d'une vraie habileté de la main et d'une vraie finesse de vision, il s'en tint à deux ou trois types de composition, à deux ou trois façons d'égratigner la pâte et de distribuer

la lumière, et il se refusa à sortir de ce programme de peinture, qu'il crut sans doute d'une mise en œuvre facile, socialement parlant. Ce fut l'erreur du début qui empoisonna sa carrière, qui chagrina ses vieux jours. Tassaërt ne vendit pas ou vendit mal. Les temps n'étaient pas venus. Le public acheteur ne consentait pas encore à encourager le recommencement, à un nombre infini d'exemplaires, de la même peinture et de la même aquarelle. A un autre moment, Tassaërt, jeune, en possession de sa facture incontestablement brillante, eut ramassé une fortune à coups d'expositions particulières. Au lieu de cela, il passa sa vie à courir le marchand de tableaux et le hasard du billet de banque, bâclant une toile pour vivre pendant huit jours. Ce métier use vite. Tassaërt négligea de plus en plus le certain de son talent. Sur le tard, il connut de nouveau, et de façon plus cuisante, les dégoûts et les découragements des débuts. Il fut, hélas! le bohême vieux, l'homme qui a perdu son

chemin, qui tâtonne, qui erre parmi les fondrières, ou qui reste là où il est, perdu dans l'indifférence et l'hostilité de la foule.

Tassaërt délaissa la peinture, essaya d'écrire des tragédies. Il devint paresseux. Il devint, il faut tout dire, — ivrogne. Il s'enivra de gros vin après avoir connu peut-être le noble enfièvrement du désir de gloire. L'ivresse des cabarets endormit au coin des bornes le peintre des Nymphes joyeuses et des Lédas frémissantes. Il fut le dépenaillé, presque le mendiant. Enfin, un réveil de fierté, un suprême haut le cœur. A tâtons, de ses mains de vieux bonhomme presque aveugle, il alluma un réchaud dans le taudis qu'il habitait à la barrière du Maine. Les journaux de 1874 racontèrent ce suicide du vieil artiste, déplorèrent vaguement le peintre incompris, alors qu'il y avait surtout à s'apitoyer sur le malheur de l'homme.

Ce malheur, il a été, il est, il sera le malheur de bien d'autres. C'est, dans

nos milieux civilisés, un mal social autant qu'une maladie de l'individu. Il naît d'une fausse perception du bonheur, d'une erreur première qui place ce bonheur dans l'apparence, dans l'artificiel. Le décor des grandes villes, le bruit joyeux, la lumière, le luxe, sont pour fausser l'esprit au premier contact de l'adolescent avec les choses. Ce n'est pas à l'âge où l'on veut d'abord vivre, et vivre vite, que l'on peut examiner bien savamment tous ces dehors combinés en trompe-l'œil. Le fameux luxe ne résiste pas à un examen un peu calme, et si l'on reçoit quelque avertissement des choses, selon une disposition naturelle et une expérience faite à temps, on a vite fait de prendre, d'abord en horreur, puis en sage indifférence, ce qui excite tant les désirs et les envies de presque tous.

C'est là de la vérité banale, de la philosophie vieille comme la philosophie, mais il ne faut pas se lasser de répéter les redites, puisqu'elles n'ont été jusqu'à

présent entendues, comprises, et retenues, que par un si petit nombre. Dans le monde de la littérature et de l'art surtout, l'erreur est trop souvent manifeste. La littérature et l'art sont pris par beaucoup, par trop, comme des manières d'occuper un certain rang social, avec les prétendus avantages de situations, de fréquentations, de fortune. C'est ne pas distinguer l'essentiel du secondaire. Non pas que soit assumé ici le rôle de cataloguer les individus, leurs goûts, leurs tendances. Ceci importe peu, et ceux qui se plaisent dans une atmosphère luxueuse, dans un décor d'élégance, n'ont à supporter aucun décri. Mais, en dehors de ceci : qu'il y a luxe et luxe, élégance et élégance, il faut simplement se demander si les raisons d'opter pour la fête souvent frelatée sont des raisons vraiment supérieures et convaincantes pour l'homme qui prétend être un homme d'art et de pensée. S'il risque d'y maquiller son art et d'y amoindrir sa pensée, on peut considérer, pour quel-

ques-uns tout au moins, la cause comme entendue. Pour les snobs de naissance, ils ne sont pas en question, et il relèvent seulement de la cruauté ou de la bonne humeur de nos amis les caricaturistes, ces assainisseurs.

Cette question a été ainsi indiquée, non pas pour reconnaître exactement le vice de l'existence d'Octave Tassaërt, mais pour indiquer la généralisation possible d'un cas particulier, et le développement utile d'une hypothèse. Tassaërt est un artiste qui s'est trompé sur les conditions de vie qui sont celles de l'artiste : cela peut être dit sans que l'on puisse reconnaître exactement l'étendue de son erreur, et cela suffit pour qu'il soit devenu la raison d'être de ces remarques.

Ce sujet effleuré, il reste que Tassaërt est un artiste.

Son inspiration est populaire et sensuelle. Nombre de ses tableaux sont des romances. Des romances noires et des romances roses. Il raconte tour à tour

les faits-divers de la mansarde et les aventures du boudoir. Trop souvent anecdotier, croyant à la nécessité du sujet, ne se résolvant pas à la seule expression, il apparaît puéril par des images à la Greuze, et à la double manière de Greuze, celle des cruches cassées et celle des familles de mélodrame. Beaucoup des œuvres qu'il a signées vivent sur trois ou quatre imaginations d'atelier, sur trois ou quatre effets déjà usités et combinés à nouveau par lui. C'est souvent la mythologie des « Lettres à Emilie », les drames de la misère, les polissonneries de l'amour. Des satyres, des amours, des femmes endormies, des Danaés, des Lédas, des mises au tombeau, des tentations de saint Antoine ; — des mères qui pleurent auprès du berceau de leur enfant malade, des aveux éplorés de pauvres filles, des âmes d'enfants qui s'envolent emportées par des anges gardiens, des mères malades, des grand'mères mourantes, des convalescences, des veuvages, des suicides, des rêves de jeunes filles, des ou-

vrières à petits oiseaux, des sommeils d'innocence, des aveugles de Bagnolet; — des vieillards libidineux, des petits chiens de femmes de bastringues, des grivoiseries d'alcôve; — tel est le répertoire où puise incessamment Tassaërt. Et il faut ici bien s'entendre. Les sujets choisis ne seraient pas reprochés à l'artiste, s'il les avait découverts ou simplement renouvelés. La souplesse de sa pâte, la transparence de ses ombres, le poli de ses tons de chair parlent suffisamment pour lui, et font oublier le reste, lorsque ce sont des qualités bien à lui. Mais sa facture et son invention ne parlent pas toujours un langage inconnu. Les lumières argentées, les ombres roses, les avivements de rouge, mélangent Corrège, Rubens et Diaz. Les familles malheureuses, les sensibleries agaçantes, les couchers galants, les ébats lubriques, vont de Greuze à Fragonard et à Bauduin. Une ravissante chose, deux femmes qui regardent des bijoux, semble un calque de Gavarni.

Il faut pourtant arrêter cette critique qui finirait par ressembler à un réquisitoire pour dire ce qui sauve, malgré tout, Tassaërt de l'oubli.

Il peut être un historien non convaincu de l'existence des pauvres, de la misère, du froid, de la faim, de la maladie. Il peut y avoir, dans ses illustrations mythologiques, des assimilations et des courtes idées marchandes. Il a pu exploiter une veine, accommoder aux sauces des anciennes recettes, tout ce qu'il y a de factice dans le sentiment et d'excitant dans le sous-entendu. Il n'a guère regardé la vie, et la vie s'est vengée. C'est un peintre de second plan.

Mais c'est un *peintre*, et des tableaux de lui, quand même, iront aux musées. vivront leur petite vie mystérieuse de petites œuvres, où il y a un peu de sève artistique, de quoi assurer leur persistance. Il a eu un sens de la volupté à l'aspect des femmes rencontrées par lui, suivies dans la rue, observées aux bals, aux lieux publics, prises comme modèles

d'ateliers. C'est la grisette de son temps, la grisette en passe de devenir lorette. Tassaërt a vu ses mouvements félins, les grâces douillettes de son corps, et dans ses bons jours, il a exprimé cette vie qu'il aimait, par une peinture d'un doux modelé, caressante, fleurie, savoureuse.

A cette vision, il a le plus souvent mêlé le libertinage, mais au moins sent-on alors chez lui la conviction. Il se montre tel qu'il est. Il ne croit pas avouer de fautes, il ne cherche pas de palliatifs, il ne dissimule pas ses intentions, il n'est pas hypocrite. Il s'exprime, simplement. On voit se manifester, par certaines toiles, une ardeur qui devient visiblement une ardeur de vieillard, on perçoit l'heureuse hâte et le tremblement amoureux, la caresse vive.

Baudelaire, écrivant le compte rendu du Salon de 1846, et louant les qualités de facture de Tassaërt, écrivait à propos de lui, sur les sujets amoureux, cette jolie page qui est bien le plus pénétrant

et le plus soupirant des commentaires : « Vous est-il arrivé, comme à moi, — disait le poète des *Fleurs du mal*, — de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines ? Vous êtes-vous demandé la raison du charme qu'on trouve parfois à fouiller ces annales de la luxure, enfouies dans les bibliothèques, ou perdues dans les cartons des marchands, et parfois aussi la mauvaise humeur qu'elles vous donnent ? Plaisir et douleur mêlés, amertume dont la lèvre a toujours soif ! — Le plaisir est de voir représenté sous toutes ses formes le sentiment le plus important de la nature, et la colère, de le trouver souvent si mal imité, ou si sottement calomnié. Soit dans les interminables soirées d'hiver, au coin du feu, soit dans les lourds loisirs de la canicule, au coin des boutiques de vitrier, la vue de ces dessins m'a mis sur des pentes de rêverie immense, à peu près comme un livre obscène nous précipite vers les océans

mystiques du bleu. Bien des fois, je me suis pris à désirer, devant ces innombrables échantillons du sentiment de chacun, que le poète, le curieux, le philosophe, pussent se donner la jouissance d'un musée de l'amour, où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés. Sans doute la distance est immense qui sépare le *Départ pour l'île de Cythère* des misérables coloriages suspendus dans les chambres des filles, au-dessus d'un pot fêlé et d'une console branlante ; mais dans un sujet aussi important rien n'est à négliger. Et puis le génie sanctifie toutes choses, et si ces sujets étaient traités avec le soin et le recueillement nécessaires, ils ne seraient point souillés par cette obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité. Que le moraliste ne s'effraye pas trop, je saurai garder les justes mesures, et mon rêve d'ailleurs se bornait à désirer ce poème immense de l'amour crayonné

par les mains les plus pures, par Ingres, par Watteau, par Rubens, par Delacroix !... »

Tassaërt, sentimental poncif, égrillard fébrile, apparaissait à Baudelaire comme un peintre dont le talent s'appliquerait le plus heureusement aux sujets amoureux. Il restera ainsi plutôt que comme raconteur du tragique de la misère, quoiqu'il ait fini par le réchaud qu'il alluma parfois dans ses toiles. Ce qui sera le mieux conservé par ses sauces heureuses de cuisine picturale, c'est son amour des chairs déshabillées, des corps frissonnants, des linges blancs, des mousselines, des robes roses, de la galante parure des femmes et des fillettes qui charmèrent le peintre amoureux, et qui furent, après tout, la seule consolation du pauvre vieil homme.

VIII

FRANÇOIS BONVIN

28 mai 1888

Lorsque mourut François Bonvin, le 19 décembre 1887, à l'âge de soixante-dix ans, on put remarquer qu'il avait eu bien tard son heure de franc succès, l'heure qui doit payer, dit-on, toute une vie semblable, d'honnête travail, de reclusion volontaire, de défaveur officielle. La symphatie devant l'œuvre et l'émotion en songeant à l'homme n'avaient été éprouvées avec unanimité que l'année précédente, d'abord pendant une exposition générale des œuvres de l'artiste, et ensuite, quelques mois après, à la nouvelle que l'artiste allait devenir aveugle. Les tableaux,

les aquarelles et les dessins réunis chez un marchand, forcèrent l'attention de ceux qui ne s'arrêtaient pas devant un Bonvin accroché au mur d'un Salon annuel. La cruelle infirmité atteignant celui qui vivait par les yeux, provoqua un mouvement de sensibilité. L'Etat retardataire se laissa aller à acheter le *Réfectoire* pour le musée du Luxembourg. On s'attendrit sur le peintre qui allait perdre la vue des choses, entrer dans l'obscurité où l'on tâtonne, où l'on essaie de reconnaître par le toucher les choses qui ont réjoui le regard et l'esprit. Après cinquante ans de labeur, l'argent manquait à Bonvin, il fallut organiser une vente, l'effort de ceux qui travaillent dût venir en aide à celui qui avait travaillé. Ce fut le dernier salut à l'artiste qui devait bientôt mourir. Il était bien temps, n'est-ce pas ? d'apprécier le dessin probe, les alliages de lumière et d'ombre, l'honnête et savante alchimie du modeste, laborieux et infatigable François Bonvin, qui apprit le dessin à l'école communale,

qui fut correcteur d'imprimerie, puis employé, qui exposa au Salon pendant quarante ans, travailla sans le souci de la réclame — et dont le nom figurera certainement un jour sur une des murailles du Louvre.

Au moins la vente organisée pour rendre hommage et pour venir en aide au vieillard, si durement frappé, suffit pour lui assurer le calme de l'esprit, la tranquillité des derniers jours. Elle suffit même bien au delà puisqu'un an à peine écoulé, le peintre fut mis en terre. Il semble, à mesurer ces courts délais, que l'homme n'ait pu survivre à ses yeux éteints, et qu'il se soit hâté d'entrer dans la nuit complète. A quoi bon rester plus longtemps, inquiet et vacillant, dans ce monde visible où il n'y a, maintenant, plus rien à voir.

C'est ainsi, sur le tard de sa vie, que Bonvin connut quelque justice de la part de ses contemporains. Après la mort, aucun obstacle ne peut plus arrêter les admirations. On proclame un très grand

artiste celui qui, toute sa vie, a dû marchander sa subsistance. On demande l'admission au Louvre des toiles dont on ne voulait pas pour le Luxembourg. On commence à s'extasier sur l'assiduité, sur le désir perpétuel de mieux faire, sur l'intégrité de conscience, de celui que soixante-dix ans d'âge et cinquante ans d'existence artistique n'avaient pas assez révélé à ses contemporains. On parle avec attendrissement du dessin appris à l'école communale, des débuts comme correcteur d'imprimerie, comme employé, des toiles exposées pendant des années d'indifférence du public et de silence de la critique. On consent à avouer que François Bonvin laisse une œuvre équivalente à l'œuvre des petits maîtres de la Flandre et de la Hollande. C'est ici qu'il faut s'arrêter, faire la distinction entre l'artiste d'aujourd'hui et les artistes d'autrefois, essayer de caractériser la tradition acceptée par Bonvin, et la part de recherches qui lui fut personnelle.

François Bonvin ne fut pas peintre de

genre comme on l'est habituellement en ce temps. S'il trouva son inspiration première chez les peintres de cabarets et de salons bourgeois des pays du Nord, il se refusa à emprunter aux tableaux qu'il admirait les accessoires de leur mise en scène, les costumes et les habitudes de leurs personnages. Il crut possible de faire, pour l'époque dans laquelle il vivait, ce qu'avaient fait pour leur temps ses prédécesseurs. Il voulut être un peintre d'intérieurs, mais des intérieurs qu'il pouvait voir dans leur vérité et non dans l'art des autres. Il voulut être un peintre de la lumière, mais de la lumière qui éclaire des objets familiers et des êtres vivants, et non des figures dessinées et des colorations de tableaux. Il ne vécut pas dans une atmosphère artificielle, il ne fréquenta pas des mannequins. Tous les faiseurs de tableautins trouvaient plus court de prendre leurs sujets avec leur figuration dans les œuvres inscrites aux catalogues des musées. Rien de plus facile et de plus productif qu'une telle

besogne. Les ingénieux ou vulgaires pastiches se fabriquent comme des copies. On se borne à changer quelque détail d'un décor, la couleur d'un costume, une pièce d'un mobilier. En somme, c'est toujours une fillette qui verse à boire à un soldat, deux paysans qui trinquent, des cavaliers en visite, des seigneurs regardant des épées, des alchimistes dans leurs laboratoires. Mais cela ne serait pas incriminé si l'enveloppe lumineuse du sujet était renouvelée. Le pire, c'est qu'après avoir vêtu un modèle d'une défroque de théâtre, on le fait apparaître dans l'éclairage de convention observé sur un vieux tableau, devenu tout jaune sous le soleil ou tout noir sous la poussière. De là à supprimer le modèle, il n'y a pas loin. Une gravure suffit pour inspirer le peintre, ou un croquis fait de souvenir. Et c'est ainsi que s'est répandue dans les expositions, dans les galeries d'amateurs, partout, cette série sans fin d'illustrations qui sont comme des gravures de modes, faites après coup,

dans les vestiaires des siècles qui avaient eu pourtant leurs historiens et leurs artistes.

Bonvin, s'il fit quelques essais de ce genre, délaissa vite ces pratiques et installa pour toujours la vérité dans son art. Il regarda les vivants de son temps, il s'attacha à les représenter avec les vêtements de leurs métiers et les gestes de leurs occupations.

C'est de cette façon qu'il devint le peintre d'intérieurs qu'il a été. C'est dans les vestibules, dans les couloirs, dans les chambres, parfois sous des arceaux ou dans des cours étroites, qu'il s'est plu à dresser son chevalet et à faire sa palette. Il est un des rares, parmi les artistes de ce temps, à avoir compris combien de poèmes lumineux et intimes pouvait recéler cette vie humble de tous les jours, qui se passe entre une porte et une fenêtre. Sans doute on trouve dans l'œuvre de Courbet une page discrète, pénétrante et crépusculaire comme l'*Après-midi à Ornans*. Sans doute, il y

a Whistler à Londres et Carrière à Paris. Mais on verrait vite la fin des énumérations. On alléguera bien les innombrables scènes de genre où des personnages dialoguent entre des meubles. Ce sont là, pour la plupart, figurants et accessoires en suspension dans une fausse atmosphère. La vérité des occupations et le charme des intimités sont habituellement dédaignés : on compterait rapidement les toiles tranquilles de certitude, éclairées de lumière.

Dès le début, au contraire, Bonvin s'est préoccupé des travaux, de la douceur et du silence de la vie close. Il s'est intéressé aux bonnes femmes qui lisent, qui tricotent, qui filent dans des embrasures de croisées, aux ménagères et aux servantes qui astiquent, qui récurent, qui taillent la soupe, qui plument des volailles, dans des cuisines. Il a laissé à d'autres l'espace et le vent, il s'est contenté de l'air qui entre par une croisée ouverte, de la clarté filtrée à travers des carreaux clairs. Peu à peu, la maison est devenue son

domaine, et il s'est refusé à en sortir, car il s'est bien vite aperçu qu'il pouvait y trouver l'occupation de sa vie. La scène s'est agrandie devant ses pas et sous ses regards, et ce qui semblait seulement offrir matière à quelques courtes observations s'est développé tout à coup en perspectives subites. L'artiste découvrit qu'à travers les spirales des escaliers descendaient et montaient la blanche lumière des aubes, les rayons des après-midi, les clairs-obscurs des fins de jours. Il découvrit encore, ou plutôt il retrouva, après les Hollandais et Chardin qui sont ses maîtres, qu'en ouvrant toutes les portes en enfilade d'un appartement, on créait des arrière-plans inattendus, des éloignements singuliers, des effets de jour délicieux. Il s'acharna alors à noter l'unité et la diffusion de cette lumière qui le ravissait et le faisait penser, qui le révélait à lui-même observateur aiguisé et délicat artiste. Il fit de l' « atmosphère » avec autant de loyauté, autant d'acharnement, que d'autres en

ont mis depuis à faire du « plein-air », et certes, il faudrait bien un terme commun, un mot comme « atmosphéristes » pour réunir tous les studieux aux efforts équivalents, les uns dispersés dans les champs, les autres enfermés à triple serrure.

On sait comment les premiers ont réussi à créer un art nouveau. La besogne de Bonvin, quoique timide et routinière auprès de tels poèmes de lumière auxquels je songe, n'a pourtant pas non plus été stérile. Il n'est guère de chambre éclairée ou assombrie par les accroissements ou les dégradations du jour, il n'est guère d'objet illuminé par la clarté, ou touché par une étincelle furtive de soleil, qui aient échappé aux désirs de sa vision. Regardez la *Liseuse* en bonnet blanc enserré par un ruban noir, lisant un vieux livre à tranches rouges, — la *Tricoteuse auvergnate*, en tablier bleu, — la *Cuisine*, où la bonne épluche des choux-fleurs auprès d'une cheminée où galope un Napoléon d'Épinal, — la *Coupeuse de pain*, en ca-

raco rouge et en jupon rayé, — la *Chauf-ferette*, une chaufferette de cuivre où se réchauffe une vieille prenant son café, — la *Servante bretonne*, noire et blanche, — la *Cour de charcutier*, froide et obscure, tachée de la pourpre du sang, — et vous admirerez avec quelle préoccupation de peintre les couleurs et les objets sont mis en scène, comment le rouge, le bleu, le blanc, le noir, sont réchauffés ou adoucis, comment l'angle d'un cadre, la convexité d'un bassin, la moulure d'une fontaine, la panse d'une faïence, sont brusquement éclairés ou caressés doucement. Les fruits, les fleurs, les poissons, les huîtres, les gobelets, les bouteilles, les instruments de musique, les nombreuses natures mortes, achèveront de dire avec quelle complaisance le peintre laisse errer son œil sur les objets enveloppés de lumière.

Il y a là, en vérité, une belle série d'œuvres sincères, et quelques toiles exquises. L'influence des Flamands et des Hollandais se révèle parfois despotiquement,

mais il faudrait avoir bien peu l'habitude de regarder de la peinture pour ne pas constater, en même temps que cette filiation, une profonde honnêteté de procédés et une perpétuelle observation directe des êtres et des milieux. En réalité, Bonvin, épris des mêmes atmosphères, des mêmes luminosités que les artistes des Pays-Bas, a toujours obstinément recherché les expansions et les concentrations de la lumière tombant dans des enclos, se répandant sous des voûtes, dans des vestibules, contournant des piliers d'arcades, traversant des vitres et des rideaux blancs, séjournant pendant les heures de l'après-midi dans des chambres aux parquets cirés et aux meubles vernis.

Ces conditions, nécessaires au complet exercice du talent du peintre, se sont trouvées réunies dans des milieux divers, d'une mise en scène tranquille et variée, dans les logis d'artisans et de petits bourgeois, dans les cuisines bien ordonnées, dans les arrière-boutiques

crépusculaires,dans les pièces de rez-de-chaussée aux croisées fleuries, dans les cours froides où des charcutiers découpent des viandes, où des bonnes femmes apprêtent des poulets et des poissons. Mais c'est surtout dans les cloîtres, les vestibules, les couloirs, les réfectoires des couvents, que les figurations les plus minutieuses et les analyses les plus exactes ont pu être faites. Bonvin restera comme l'historien bien renseigné des manies spirituelles et des occupations mécaniques de la vie monacale. Nul plus véridiquement que lui n'a exprimé la sécurité des travaux, la paisible distraction des conversations et des rites, l'attention qu'apportent aux alambics les moines distillateurs, la gaieté de pensionnaires des sœurs cueilleuses de fruits et faiseuses de confitures, la réflexion des religieux lisant dans l'embrasure d'une fenêtre de cellule, la machinale extase des abbesses murmurant le latin des livres de messe, la gravité des béguines absorbées dans un point de tricot, ou

circulant à pas menus, tenant un bol de tisane en leurs mains sèches.

Cette découverte d'un monde coïncidait avec le désir de lumière sans cesse plus avivé en l'âme du peintre. Cette lumière qui est devenue tout pour lui, qu'il veut sans surcroît, sans artifice, sans gaieté, qu'il veut uniformément grise, c'est là qu'il la trouve, dans les cours et les intérieurs de couvents, les coins de chapelles et les laboratoires, les parloirs et les réfectoires. Là, le mobilier est réduit au strict nécessaire, les bois sont luisants, les carreaux sont nets, les murs sont immenses et dénudés. Partout la pierre blanchâtre, assombrie de loin en loin par la noirceur d'un crucifix. C'est alors que Bonvin peint les *Confitures*, l'occupation paisible de l'après-midi des religieuses, lentement écoulée dans le calme des jardins et des cours, — l'*Ecole des orphelines*, les touchantes petites filles en bonnets noirs rangées autour de la religieuse au pupître, — l'*Ave maria*, les religieuses qui arrivent

de tous les côtés, qui sortent par toutes les portes, qui se rencontrent auprès de la cloche, en même temps que se mêle la clarté crue de la cour à la demi-obscurité de l'escalier, — un *Coin d'église*, où brille la lampe d'argent, où la flamme des cierges brûle devant le granit des piliers, — et *l'Escalier*, et la *Lettre de recommandation*, et la *Béguine*, et le *Laboratoire*, et l'*Abbaye de Westminster*, et la *Religieuse brodeuse*, et la *Religieuse tricotant*, et l'*Ecole des frères*, et le très beau *Réfectoire*, le mur froid, le carreau brillant, la nappe blanche sur laquelle les gobelets usés reluisent, une religieuse lisant en chaire, une autre apportant un plat, celles qui sont assises rompant le pain, avec des gestes lents, et des regards ailleurs, et des figures placides ou pensives, ou éteintes, ou creusées, ou douloureuses.

C'est donc autour de ces êtres qu'ont été recueillies par le peintre ses plus fines notations des jeux de la lumière et des transparences de l'atmosphère. Le

coloriste épris des froids soleils et des rayons tamisés, a découvert une infinie variété dans ces lieux monotones où se complaisaient ses yeux. Exprimer les états complexes des objets qui baignent dans la clarté, établir une sorte de répertoire qui va des violents éclairages aux obscures transparences, c'est la tâche que Bonvin s'était imposée. On peut dire qu'il a été inégal dans cette lutte contre la victorieuse et insaisissable lumière, qu'il n'a pas aperçu les multiples décompositions prismatiques, qu'il s'en est souvent tenu à une représentation sèche et un peu égale des matières diverses. Mais ne suffirait-il pas qu'il ait quelquefois approché le but, pour que son nom soit classé parmi ceux des artistes sincères, des petits maîtres épris de la vérité intime ? Il a fait mieux, il a parfois atteint ce but. Il a su enfermer dans quelques cadres la nappe limpide du jour, l'onde claire que verse le ciel. Il a su poursuivre les reflets infimes sur toutes les surfaces polies, sur tous les reliefs qui

accrochent un atome de l'impalpable poussière dorée. Il a su donner la sensation des objets nettement visibles et des objets à demi-dissimulés dans les pénombres. Il a peint avec un charme sûr, dans ses bons jours, les briques et les bois cirés, les verreries légères, les argenteries anciennes, les lourdes bures monastiques, les guimpes raides d'empois, les fines lingeries. Il n'a pas omis un des détails qui servent à exprimer le prévoyant arrangement de la vie familiale et la poésie silencieuse de l'existence contemplative.

Depuis les servantes dans les cuisines jusqu'aux religieuses dans les chapelles, tout ce petit monde attentif, pris par des petits soins, par des travaux d'encoignures, par des manies de vie casanière, trouva en Bonvin son chroniqueur tranquille et intéressé. Il bénéficiera de cette honnêteté d'observation. A une époque de succès de chic, de négligences du pinceau, il représente, pour sa part, le travail patient, l'intelligence des milieux,

des attitudes, des expressions, des colorations et des lumières d'intérieur.

Il a créé un art d'exactitude, et il a eu la bonne fortune de fixer sur ses toiles restreintes la poésie des clartés et des clairs-obscurs des humbles domiciles, la douce lumière qui entre par les fenêtres, qui se glisse à travers les portes entrebâillées, qui se répand comme une caresse sur les pauvres meubles et sur les bonnes gens.

IX

LA MAISON DE GUSTAVE MOREAU (1)

5 juin 1900

Gustave Moreau a légué à l'Etat, c'est-à-dire à tous, la maison qu'il possédait rue La Rochefoucauld, avec toutes les œuvres qu'il a laissées, quelques peintures achevées, d'autres, en grand nombre, inachevées, mais suffisamment établies et claires, et avec elles une grande, une énorme quantité d'aquarelles, de dessins, de notes. C'est le premier petit musée de ce genre. N'en discutons pas l'intérêt. Ne parlons pas d'œuvres inachevées, d'ébauches. C'est bien mieux que de la peinture,

(1) Sur Gustave Moreau, voir la *Vie artistique*, 2e et 6e séries.

ce que nous offre Gustave Moreau, — c'est sa vie elle-même, c'est tout le poème de son existence cachée, c'est sa pensée, c'est sa solitude, c'est sa joie et sa douleur de vivre.

Il importe peu que cet art soit discutable, que ceux-ci l'aiment, que ceux-là ne l'aiment pas. J'avoue que je mets de côté préférences et antipathies. Gustave Moreau était un artiste, son talent est certain, sa pensée était haute, désintéressée, ce que l'on sait de son caractère, de son cœur, par ses amis, par ses élèves, révèle un homme qui fait honneur à l'humanité. Ne refusons pas ce legs.

L'atelier de la rue La Rochefoucauld ne sera pas inutile. Il y a un enseignement dans une telle œuvre. Celui qui s'est enfermé volontairement dans sa conception de l'art nous fait sa confidence, écoutons-la.

Avant d'entrer dans la maison de Gustave Moreau, apprenons quelques dates de sa vie et cherchons la liste de ses œuvres. Il était né le 5 avril 1826. Il eut

pour professeur Picot. Il exposa pour la première fois au Salon de 1852, et son tableau fut une *Pieta* qui est maintenant dans la cathédrale d'Angoulême. Je trouve, sur cette *Pieta*, une note des Goncourt dans leur compte rendu du Salon de 1852 : « Sur un fond de montagnes verdâtres que le peintre a fait bondir à l'horizon, sur un ciel blafard et voilé de deuil, se détachent la Vierge, qu'on soutient, le Christ affaissé et évanoui dans la mort, Madeleine assise à côté du cadavre, la tête cachée. Le mouvement de la Vierge, suffoquant de sanglots et ramenant la draperie à ses lèvres est beau. L'homme qui la soutient, à droite, en grande tunique rouge largement épandue, a grande tournure. La Madeleine, abîmée dans sa douleur et pleurant sur une des mains du cadavre, est d'un heureux sentiment. — Cette scène, toute pleine de tons vigoureux et sourds, doit à la sobriété de ton des draperies qui sont toutes ou rouges ou bleues, une harmonie solide, un effet puissant. »

ce que nous offre Gustave Moreau, — c'est sa vie elle-même, c'est tout le poème de son existence cachée, c'est sa pensée, c'est sa solitude, c'est sa joie et sa douleur de vivre.

Il importe peu que cet art soit discutable, que ceux-ci l'aiment, que ceux-là ne l'aiment pas. J'avoue que je mets de côté préférences et antipathies. Gustave Moreau était un artiste, son talent est certain, sa pensée était haute, désintéressée, ce que l'on sait de son caractère, de son cœur, par ses amis, par ses élèves, révèle un homme qui fait honneur à l'humanité. Ne refusons pas ce legs.

L'atelier de la rue La Rochefoucauld ne sera pas inutile. Il y a un enseignement dans une telle œuvre. Celui qui s'est enfermé volontairement dans sa conception de l'art nous fait sa confidence, écoutons-la.

Avant d'entrer dans la maison de Gustave Moreau, apprenons quelques dates de sa vie et cherchons la liste de ses œuvres. Il était né le 5 avril 1826. Il eut

réaliser demain... Qui de nous, en effet, dans un des mille chemins ouverts à notre activité, n'a pas rencontré le sphinx ? Devant qui la redoutable énigme ne s'est-elle pas posée au moins une fois ? Quel est celui qui, arrivé à un carrefour douteux de l'amour, de l'ambition ou de la gloire, n'a pas senti tout-à-coup s'appuyer sur sa poitrine les griffes du monstre, ou n'a reçu sur sa face le soufflet d'une de ses ailes d'oiseau. » Et Castagnary concluait qu'un tel sujet n'était pas du domaine de la peinture, par l'impossibilité d'en montrer le côté universel. Pourquoi cette impossibilité ? Parce que le costume d'un temps, et même la manière d'être datée d'un nu humain, localiseraient le sujet, ferait perdre à l'idée sa généralité. En quoi Castagnary se trompait, par la simple raison que toutes les généralisations possibles peuvent se faire à l'aide de toutes les observations locales. Toute l'histoire de la peinture est là pour prouver une vérité de cet ordre. La faiblesse de Gustave Moreau, j'y reviendrai, a été

Mais ce ne fut que tardivement, douze ans plus tard, au Salon de 1864, qu'il eut son vrai début, son début glorieux, avec *Œdipe et le Sphinx*, œuvre mythologique d'une compréhension nouvelle et curieuse, le Sphinx agrippé aux épaules d'Œdipe, lui donnant à résoudre l'énigme de ses yeux clairs, de son interrogation terriblement fixe.

Castagnary, toutefois, fit à l'œuvre nouvelle des objections de divers ordres. Il discute le détail, d'abord, le lieu de la scène, l'escarpement si étroit « que c'est miracle comment les deux personnages qu'on nous présente y peuvent tenir », la nature des rochers nets, polis, luisants, la petite colonne et la cassolette. Il comprenait toutefois la beauté du sujet, et même il généralisait ce sujet plus que le peintre lorsqu'il s'écriait : « Si l'on entre, en effet, dans l'esprit du mythe, on s'apercevra qu'il n'exprime pas un fait local et individuel. Il a une portée plus étendue. Il plane au-dessus des temps et des lieux. Comme il s'est réalisé hier, il peut se

qui à sa première apparition, avait passé presque inaperçu, revenait d'Italie, où, après de longues études, il avait totalement changé de manière. Admirateur de Delacroix et de Chasseriau, il avait pris pour maître Mantegna, mêlant à une sorte de naïveté archaïque le dilettantisme le plus raffiné. Il eut, à ce second début, l'inappréciable mérite de causer une surprise et d'apporter une sensation neuve. Son originalité composite avait une saveur étrange, une âcreté exquise, dont le blasement des délicats fut chatouillé. Cette antiquité un peu gothique, dont la bizarrerie était relevée de symbolismes modernes, devait produire un grand effet et le produisit. Il y avait une sorte de grâce volontairement maladroite, un charme singulier, presque choquant, mais irrésistible, dans cette peinture à la fois enfantine et vieillie à dessein. Il semblait qu'un maître du xve siècle fut ressuscité tout exprès pour exposer au Salon.

« Aux années suivantes, *Médée et Jason*,

le Jeune Homme et la Mort, *Orphée*, *les Chevaux de Diomède*, admirés encore, mais loués avec un enthousiasme moins chaleureux, laissèrent voir plus à nu le système du peintre, dont les étrangetés, d'abord si séduisantes, n'avaient plus le même charme de fraîcheur. Parce qu'on a peut-être trop admiré M. Moreau, il ne faudrait pas, cependant, se laisser aller contre lui à une réaction injuste. Il a toujours le même talent, mais ce talent ne produit plus le même effet sur le public, qui en connaît les procédés. Il n'y a pas si loin du *Prométhée* et de l'*Europe* à l'*Œdipe interrogeant* le *Sphinx* qu'on veut bien le dire. »

Il examinait en ces termes le *Prométhée* :

« M. Gustave Moreau n'a pas donné à son Prométhée les proportions colossales du Prométhée d'Eschyle. Ce n'est pas un Titan, c'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques Pères de l'Église, il est la

figure et comme la prédiction païenne. Car lui aussi, il voulut racheter les hommes et souffrir pour eux. Lui aussi, il fut cloué avec des clous sur la croix du rocher, et il eut au cœur sa blessure toujours saignante. Le *Prométhée* de M. Moreau est assis sur la cime du Caucase. Ses liens un peu relâchés lui permettent quelque mouvement, et son regard, plongeant dans l'avenir, semble y lire la venue d'Hercule et la chûte de Jupiter ; il ne fait aucune attention au bec du vautour enfoncé dans ses chairs. Sur une roche, à côté de lui, gît un autre vautour qui est mort à la peine sans ébranler la constance du Titan. La victime a duré plus que le bourreau, et l'instrument de torture s'est usé dans le supplice. C'est ainsi, du moins, que nous interprétons la présence de ce second vautour. M. Gustave Moreau est un artiste assez ingénieux pour qu'on puisse lui prêter une intention un peu subtile, il en est bien capable. Au-dessous du Titan se creuse un abîme, un paysage bleuâtre,

le Jeune Homme et la Mort, *Orphée*, *les Chevaux de Diomède*, admirés encore, mais loués avec un enthousiasme moins chaleureux, laissèrent voir plus à nu le système du peintre, dont les étrangetés, d'abord si séduisantes, n'avaient plus le même charme de fraîcheur. Parce qu'on a peut-être trop admiré M. Moreau, il ne faudrait pas, cependant, se laisser aller contre lui à une réaction injuste. Il a toujours le même talent, mais ce talent ne produit plus le même effet sur le public, qui en connaît les procédés. Il n'y a pas si loin du *Prométhée* et de l'*Europe* à l'*Œdipe interrogeant* le *Sphinx* qu'on veut bien le dire. »

Il examinait en ces termes le *Prométhée :*

« M. Gustave Moreau n'a pas donné à son Prométhée les proportions colossales du Prométhée d'Eschyle. Ce n'est pas un Titan, c'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques Pères de l'Église, il est la

fanon, a été obligé de l'asseoir sur un col énorme et monstrueux d'un aspect désagréable. Europe, assise de côté sur le dieu transformé, a une grande tournure avec la draperie volante qui palpite derrière elle. Ses traits rayonnent d'un tranquille orgueil. Elle semble avoir deviné la qualité de cet amant cornu qui traverse les mers à la nage. Peut-être arrivé au terme de sa course, abordant à la terre qui désormais s'appellera Europe, du nom de sa belle maîtresse, le ravisseur divin ôte-t-il son masque bestial et reprend-il sa majesté olympienne. On peut supposer que telle a été l'idée de M. Gustave Moreau.

» Dans ce tableau, comme dans le précédent, il faut louer un aspect magistral, une qualité de couleur agatisée et solide, qui ne se voit qu'aux vieilles toiles des galeries et qui pourrait faire croire que deux cadres de l'école de Mantegna ont été transportés du Musée à l'Exposition du palais de l'Industrie ; mais à côté de cela, que d'affectation archaïque, que de

puérilités dans le choix des accessoires? Quelles recherches d'exécution pour les bijoux, les ornements, les fleurs et les plantes, et quelle négligence de dessin dans les extrémités des figures! Malgré tous ses défauts, l'auteur de l'*Œdipe* n'en est pas moins un artiste d'un goût rare et singulier. »

Après Théophile Gautier, Charles Blanc, en 1878, dans son ouvrage des *Beaux-Arts à l'Exposition universelle*, rédige ainsi, en style singulier, ses observations sur la couleur :

« Il ne faut pas s'y tromper : la couleur a ses jours de triomphe et ses droits à briller de toute sa magnificence, de tout son éclat, dans certaines circonstances, mais il en est d'autres où elle est condamnée à parler bien doucement, à ne faire aucun bruit. Cette vérité, je l'ai vivement sentie devant les peintures de Gustave Moreau, œuvres d'un visionnaire, tout imprégnées d'un idéal transcendant, qui touche par moment au sublime. On y voit apparaître avec une

dignité surnaturelle des héros antiques : Hercule devant l'Hydre, Œdipe vainqueur du Sphinx, et des personnages de l'Ecriture : Moïse exposé sur le Nil, Jacob et l'Ange, Hérode et Salomé. En peignant ces figures étranges, l'artiste illuminé tombe des sommets du style dans les écrins de la couleur. Il prétend concilier le sentiment du plus grand art avec les joailleries d'une peinture semée de perles, brillantée de saphirs et de rubis, de topazes et d'émeraudes, de telle manière que ce qui était éloigné dans les régions du style où s'élevait l'âme, se trouve rapproché du réel par un coloris qui blesse les yeux. Oui, la couleur doit quelquefois s'attiédir, se tranquilliser, et même se taire, car il y a aussi de l'éloquence dans son apaisement, et de la grandeur dans son silence. »

Le même critique est plus clair, et plus équitable, lorsqu'il juge les aquarelles : « Au milieu des aquarellistes en renom qui cherchent à exprimer dans leurs lavis des vérités intéressantes et à

puérilités dans le choix des accessoires? Quelles recherches d'exécution pour les bijoux, les ornements, les fleurs et les plantes, et quelle négligence de dessin dans les extrémités des figures! Malgré tous ses défauts, l'auteur de l'*Œdipe* n'en est pas moins un artiste d'un goût rare et singulier. »

Après Théophile Gautier, Charles Blanc, en 1878, dans son ouvrage des *Beaux-Arts à l'Exposition universelle*, rédige ainsi, en style singulier, ses observations sur la couleur :

« Il ne faut pas s'y tromper : la couleur a ses jours de triomphe et ses droits à briller de toute sa magnificence, de tout son éclat, dans certaines circonstances, mais il en est d'autres où elle est condamnée à parler bien doucement, à ne faire aucun bruit. Cette vérité, je l'ai vivement sentie devant les peintures de Gustave Moreau, œuvres d'un visionnaire, tout imprégnées d'un idéal transcendant, qui touche par moment au sublime. On y voit apparaître avec une

dignité surnaturelle des héros antiques : Hercule devant l'Hydre, Œdipe vainqueur du Sphinx, et des personnages de l'Ecriture : Moïse exposé sur le Nil, Jacob et l'Ange, Hérode et Salomé. En peignant ces figures étranges, l'artiste illuminé tombe des sommets du style dans les écrins de la couleur. Il prétend concilier le sentiment du plus grand art avec les joailleries d'une peinture semée de perles, brillantée de saphirs et de rubis, de topazes et d'émeraudes, de telle manière que ce qui était éloigné dans les régions du style où s'élevait l'âme, se trouve rapproché du réel par un coloris qui blesse les yeux. Oui, la couleur doit quelquefois s'attiédir, se tranquilliser, et même se taire, car il y a aussi de l'éloquence dans son apaisement, et de la grandeur dans son silence. »

Le même critique est plus clair, et plus équitable, lorsqu'il juge les aquarelles : « Au milieu des aquarellistes en renom qui cherchent à exprimer dans leurs lavis des vérités intéressantes et à

les assaisonner de tons fins, il s'en trouve deux qui se placent tout à fait hors ligne : l'un, qui s'appelle Ehrmann, par un style auguste et fier ; l'autre qui est Gustave Moreau, par le sentiment exalté d'une poésie fantastique et légendaire... Les aquarelles de Gustave Moreau n'ont d'analogues chez aucun peuple. Il est impossible de ne pas regarder longtemps, très longtemps, la *Salomé*, qui au moment où elle danse devant Hérode, voit apparaître, au sein d'une miraculeuse lumière, la tête ensanglantée et rayonnante de saint Jean-Baptiste. Ce que le peintre a dépensé là d'imagination, de riches couleurs, de patience, est vraiment indicible. Le *Phaéton* et la *Péri* sont deux peintures singulièrement dignes d'admiration, et qui, exécutées en émail, feraient tout pâlir. »

Enfin, pour terminer cette sorte de revue de la critique à propos de Gustave Moreau, Huysmans, vint, au Salon de 1880, célébrer *Hélène* et *Galatée*, et donner à leur auteur une caractéristique

de peintre littéraire : « La seule analogie, disait-il, qu'il pourrait y avoir entre ces œuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour, n'existerait vraiment qu'en littérature. L'on éprouve en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tel que le *Rêve* dédié, dans les *Fleurs du mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire. Et encore le style de M. Moreau se rapprocherait-il plutôt de la longue orfèvrie des de Goncourt. S'il était possible de s'imaginer l'admirable et définitive *Tentation* de Gustave Flaubert, écrite par les auteurs de *Manette Salomon*, peut-être aurait-on l'exacte similitude de l'art si délicieusement raffiné de M. Moreau. »

Gustave Moreau devenait, comme on le sait, le peintre de prédilection du héros d'*A rebours*, Des Esseintes, et Huysmans, définitivement, formulait sa sensation dans un chapitre de *Certains* : «... Une impression identique sur-

gissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans une chair chaste ; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même, et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges et aux stupres, aux tortures et aux meurtres. »

On voit, par ces textes si différents qui viennent d'être cités, à quel point l'œuvre de Gustave Moreau a été controversée. J'ajoute que depuis la mort de l'artiste, deux études d'ensemble ont été publiées : l'une de M. Ary Renan, peintre, élève de Gustave Moreau, et qui se prouve critique savant et littérateur subtil ; l'autre, de M. Paul Flat, dont on sait les romans psychologiques, les analyses patientes, les essais sur Balzac, sur Delacroix, sur les peintres vénitiens. Ces

travaux, sans doute, ne seront pas les derniers, et il viendra des historiens d'art, qui dénombreront, déchiffreront les quantités de dessins, d'aquarelles, de peintures, désormais visibles dans la maison de la rue La Rochefoucauld, et qui nous donneront, avec la reculée du temps, une explication calme et plausible de la vie et de l'œuvre de Gustave Moreau.

Ce ne sera pas, qu'on le croie bien, un travail facile. Toujours quelque chose nous échappe de la nature intime d'un homme, de sa vie secrète, et toujours une œuvre donne une énigme à déchiffrer. Que sera-ce donc avec celle-ci, qui apparaît si méditée dans sa conception, et qui fut si cachée dans son exécution ? L'artiste, sa vie durant, et surtout pendant la dernière période de sa vie, passa pour un reclus vivant dans le plus profond mystère. Huysmans le représentait comme « un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pé-

nètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. » Il est vrai que Gustave Moreau se sépara du monde. C'est à dire qu'il s'abstint des manifestations visibles de la vie de Paris, qu'on ne le vit plus jamais au théâtre, qu'il renonça à dîner en ville. Pourtant il ne vécut pas pour cela en solitaire, il ne se sépara pas des amis chers à son cœur, il eut un atelier très suivi, il vécut en bonne affection avec ses élèves devenus ses amis, qui le consultaient, non seulement sur leurs travaux, mais sur les problèmes d'existence qu'ils avaient à résoudre. Et même, en 1888, l'artiste accepta d'entrer à l'Institut, en remplacement de Gustave Boulanger. C'était la conclusion toute naturelle d'une carrière dont les étapes avaient été marquées de la manière ordinaire : récompenses aux Salons de 1864, 1865, 1869 ; rappel de médaille

de 2ᵉ classe à l'Exposition Universelle de 1878; chevalier de la Légion d'honneur en 1875; officier en 1883. Tout de même, avec l'idée que l'on commençait à se faire d'un artiste fuyant délibérément les corvées sociales, et même se retirant de la vie, il y eut un certain étonnement de cette soumission, et M. Jules Lefebvre, qui était également candidat, semblait bien plutôt désigné pour prendre place parmi la soi-disant classe dirigeante d'artistes qui siège à l'Institut.

Cet étonnement avait sa raison d'être, et constituait, en somme, un hommage à l'artiste. S'il s'était acharné à l'étude des légendes antiques, s'il s'était refusé à la vie immédiate, il avait cherché autre chose que l'imitation académique, il ne s'était pas borné à copier les formes admises.

Il avait essayé d'animer tout cela, s'était efforcé de repenser les sujets qu'il choisissait pour leur généralité.

A distance, maintenant que la mort a

fait son œuvre, et que le passant peut entrer dans ce logis qui lui est offert comme un asile par la volonté de celui qui l'habitait hier, on aperçoit bien que Gustave Moreau garda l'unité de sa vie, et que s'il ne fut pas le hautain, le dédaigneux, le misanthrope que l'on s'était imaginé, il ne fut pas non plus un habile du monde social, organisant la mise en scène de sa vie et de son œuvre.

Ce qu'il fut, il n'est plus permis d'en douter après avoir visité sa maison.

Il fut ce qu'est l'artiste possédé par son art : un forcené de travail s'imposant la solitude parce qu'elle est la condition même de ce travail.

Il fut un homme comme tous les autres pauvres hommes, ayant eu ses plaisirs et ses peines, ses joies, ses angoisses, ses chagrins mortels.

Il ne renonça pas à la vie, il fut, comme tous, quitté par la vie, qui peu à peu se détache de nous, enlevant l'un après l'autre tous les êtres chers, nous laissant sur le rivage, et poursuivant sa

course folle que nous n'avons plus le pouvoir, ni le goût, de suivre.

Observez que Gustave Moreau était né le 5 avril 1826, qu'il est mort le 19 avril 1898, qu'il avait soixante-douze ans, et qu'il se confina chez lui, se donna tout au travail, pendant les dix dernières années de sa vie. Il commençait donc d'être un vieillard lorsqu'il prit cette détermination, qui ne faisait, d'ailleurs, que donner une conclusion logique à sa vie de labeur.

Il était seul, il savait que ses années étaient désormais comptées, et qu'il n'avait plus guère que le temps d'esquisser ses rêves, de mettre au jour le monde de formes, de couleurs, d'expressions, qu'il portait en lui. Il ferma donc sa porte, mais il la ferma sur lui-même, car il resta jusqu'au dernier jour accueillant et bon pour ceux qui vinrent vers lui : on pouvait entrer, si lui ne sortait plus.

J'ai dit qu'il était seul. Non, il avait auprès de lui l'ami le plus fidèle, M. Rupp,

celui qui reçoit maintenant le visiteur sur le seuil de la maison donnée à tous. Mais la vie de celui-là se confondait, on le devine, avec la vie de Gustave Moreau, leurs pensées étaient à l'unisson, leurs cœurs avaient les mêmes battements. On sent que celui qui est resté n'est là que pour mettre tout en ordre, pour veiller le plus longtemps possible sur les accomplissements des volontés de celui qui est parti.

La première tâche est déjà remplie. La maison, dès le vestibule, apparaît dans un ordre parfait, comme l'absent l'aurait désirée sans doute. Tout est calme, grave. On devine que la mort a passé, à voir cet arrangement de musée que l'on sent définitif. Malgré tout, ce calme et cette gravité n'ont rien de glacial. Comme dans les musées, il reste une chaleur de vie. Je ne sais si mon imagination s'excite à tort, mais malgré les remontrances que l'on m'a faites, je ne puis voir dans les musées des cryptes et des sépulcres. C'est lorsque nous ne

savons pas, ou ne voulons pas voir, que les musées sont ainsi. Pour moi, l'œuvre créée par l'homme garde de la force vitale, de l'émotion de pensée qui était en cet homme. Devant un fragment légué par les siècles, je revis surtout l'existence de celui qui a donné la naissance à *cela*, à cet objet qui est devant moi et qui est la preuve d'une vision, d'une main, d'un esprit. Je converse avec la pierre taillée par les premiers hommes, avec le vase du pottier grec, avec le tableau de Rembrandt, et j'ai la sensation que vraiment il y a là, devant moi, quelqu'un de disparu qui revient pour me faire entendre sa confidence.

Cette sensation d'un être toujours présent, on l'aura dans cette maison de Gustave Moreau. C'est un travail en cours d'exécution qui apparaît sur toutes les murailles. De grandes esquisses sont au rez-de-chaussée, dans les couloirs, les petites chambres. On est étonné de leur nombre, et soudain, l'étonnement s'accroît lorsque les murailles s'ouvrent,

s'ouvrent encore, s'ouvrent sans cesse, se déplient exactement comme un livre que l'on feuillette. Il n'est pas une place qui n'ait été utilisée. Partout, des compartiments, des panneaux. Tous les murs sont creusés, truqués, multipliés, de manière à tout offrir à la vue, à dresser les toiles, qui étaient roulées, les feuilles, qui étaient entassées dans les cartons. Vous montez au premier étage, au second, il en est de même. Aux murs, les peintures, et dans toutes les parties libres, des cachettes qui se révèlent facilement, des panneaux à charnières que vous faites se mouvoir du bout du doigt, et qui vous donnent à étudier tous les croquis, tous les projets, toutes les genèses d'œuvres. Un meuble qui contient des aquarelles et qui tourne sur pivot, présentant successivement à la lumière ses quatre faces, est inépuisable.

Ce qu'est l'œuvre de Gustave Moreau ainsi présentée, on ne peut mieux s'en

rendre compte que par l'essai de catalogue dressé au cours de son étude admirative par M. Ary Renan, qui a indiqué, avec leurs dates, les sujets principaux et les groupes d'études. Il n'y a qu'à suivre cette excellent guide.

La *Pieta* de 1852 est, je l'ai dit, à la cathédrale d'Angoulême. L'œuvre, ici, la plus ancienne, est également datée de 1852 : *Hercule et les filles de Thestius.* Puis, une œuvre de 1853 : *La mort de Darius*, et les œuvres qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1855 : *Ulysse et les prétendants, Moïse ôtant ses sandales en vue de la Terre promise*, œuvres refaites, ou plutôt agrandies, la composition ancienne inscrite dans une composition nouvelle. Du Salon de 1869 : *Prométhée ; Jupiter et Europe.*

M. Ary Renan divise ensuite l'œuvre de Gustave Moreau en quatre groupes, que l'on peut étudier dans la maison de la rue La Rochefoucauld, soit par des pièces essentielles, soit par les étu--- qui s'y rapportent.

Parmi les sujets extraits de la mythologie païenne et aussi de la légende et de l'histoire de l'antiquité : *Œdipe et le Sphinx*, avec les diverses péripéties du drame ; *Diomède dévoré par ses chevaux ; Hercule et l'hydre de Lerne* ; *Hercule et les oiseaux du lac Stymphale* ; *Hercule étouffant les serpents* ; les *Argonautes* ; *Sémélé* ; *Léda* ; *l'Enlèvement d'Europe ; Galatée* ; les *Sirènes ;* la *Naissance de Vénus ; Diane chasseresse ; Ganymède ; Narcisse* ; *Persée et Andromède* ; les *Satyres ; Hélène ; Messaline ;* et enfin une composition : *Les Sources*, où Gustave Moreau « comptait rassembler un peuple humain près des grands monstres des temps paniques. »

Parmi les sujets du Cycle du Poète : *Les Muses quittant Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde ; Hésiode et les Muses* ; l'*Amour et les Muses* ; la *Muse et le poète* ; les *Plaintes du Poète* ; *Apollon et Marsyas* ; *Orphée et Eurydice* ; *Orphée charmant les animaux* ; *Tyrtée excitant par ses chants les Grecs au*

combat; *Sapho*; et enfin les *Chimères* et les *Lyres mortes*.

Parmi les sujets tirés de l'Orient : *Moïse exposé sur le Nil* ; *Bethsabée* ; *Salomé* ; l'*Apparition*; le *Triomphe d'Alexandre*; les *Poètes indiens*; les *Trouvères persans*; la *Péri*.

Parmi les sujets pris dans le Nouveau Testament: les *Rois mages*; le *Christ au Mont des Oliviers*; *le Christ entre les larrons*; le *Calvaire*; la *Déposition de la Croix*; la *Mise au tombeau*; le *Bon Samaritain* ; *Saint Sébastien* ; *Saint Georges* ; *Saint Michel*; *Saint Martin*; *Sainte Elisabeth*.

En dehors de ces séries, l'illustration des Fables de la Fontaine.

Parmi les innombrables dessins, des *Portraits de femmes*, une *Vue de la villa Borghèse*, des *Etudes de lions*, etc.

Tout d'abord, une de ses œuvres, *Ulysse et les Prétendants*, montrera de quelle manière Gustave Moreau concevait un sujet, le mettait en scène, le

compliquait de détails, le surchargeait d'intentions.

Il avait, cela est certain, lu et relu sans cesse le chant XXII de l'*Odyssée* qui raconte et célèbre la vengeance d'Ulysse, rentré chez lui sous le déguisement d'un vagabond, tendant l'arc que nul n'avait pu tendre :

« Cependant, Ulysse se dépouille de ses haillons, et tient en ses mains l'arc et le carquois rempli encore de flèches ; il s'élance devant le seuil et répand à ses pieds les traits rapides, puis il dit aux prétendants : « Cette épreuve honorable est accomplie ; je vais maintenant viser à autre but que jamais homme n'a frappé : puissé-je l'atteindre ! veuille Apollon me donner la gloire !

» A ces mots, il dirige contre Antinoos un trait amer. Le prince prétendant est près de porter à ses lèvres une large coupe d'or à deux anses ; déjà, de ses deux mains, il la soulève pour boire du vin ; car en son âme il est loin de songer à la mort. Qui eût soupçonné qu'au milieu

vers un autel. De l'autre côté, assis sur un trône, tenant une fleur d'un mouvement rigide, un jeune homme reste impassible, attend la mort, exprime la fatalité : seuls ses yeux éclatants, fixes, disent son émoi. Ici, les uns cherchent à ouvrir une porte. Là, tout un groupe fuit en se lamentant. La déesse, un bras levé, la lance en mains, debout sur un énorme serpent, est suspendue au milieu de la scène, dans un rayonnement. Partout, des colonnes, des portiques, des statues, des objets, tout un encombrement archéologique où chaque détail est traité avec le même soin. Avant de connaître la grandeur tragique du drame, le spectateur est forcé d'assister à un véritable inventaire du palais d'Ulysse. Et tous ces corps, morts ou vivants, percés de flèches, agités ou immobiles, sont de la même matière froide et durcie que ces marbres, ces cristaux, ces ors, etc. Ce sont, à vrai dire, des statues d'après les conventions de l'École, dans toutes les attitudes prévues par les programmes

le trait rapide lui traverse le foie. Pour Amphinome, qui veut imiter Eurymaque, c'est Télémaque qui en délivre son père, d'un coup de sa javeline. Puis le fils d'Ulysse court chercher les javelots, le bouclier, le casque d'airain, qui doivent armer son père et le rendre invincible. Pendant ce temps, Ulysse tend son arc sans relâche et atteint dans la salle les prétendants tour à tour. Le sol en est jonché, dit Homère.

C'est ce moment que Gustave Moreau a choisi pour représenter l'action. La vaste salle est emplie d'un tumulte ordonné. Au premier plan, des cadavres amoncelés parmi les riches étoffes, les vases précieux, les sceptres, les couronnes. Au delà, des blessés s'agitent dans les convulsions dernières. Au centre de la composition, celui-ci, à genoux, pressant sa poitrine de ses mains, semble déclamer, pendant que cet autre, sur un lit de repos, couronné de fleurs, est appuyé sur une lyre. D'un côté, debout parmi les cadavres, l'un lève une main

gné la vie, a cru aux formules, et la vie s'est vengée, et les formules ne lui ont été d'aucun secours.

Cette même conception de tableau vivant, on la trouvera dans les *Argonautes*, la représentation des aventuriers grecs qui partirent sur le navire *Argo*, commandé par Jason, à la conquête de la Toison-d'Or. La réunion des héros est composée tout à fait à la manière des apothéoses de féeries. La proue de la nef *Argo* se présente de face, au-dessus d'une ligne de flots ou s'ébattent des dauphins. Il y a là un amas de sculptures et d'ornements qui ne fait guère penser à la force et à la simplicité grecques : déesse auréolée, bras étendus, la gorge chargée de six mamelles, chevaux ailés, tête monstrueuse qui présente des traits de bélier, de cheval, de taureau, avec une expression de face humaine. Au-dessus de cette composition laborieuse s'échafaudent les Argonautes. Jason est debout contre le mât, la tête de bélier est accrochée à la voile carguée. Il y

d'enseignement. Et pourtant, il y a ici une belle idée, d'où est sorti le développement d'une rhétorique pénible. Gustave Moreau a su trouver et indiquer le point dramatique essentiel. Il a placé Ulysse tout au fond de la salle, au haut d'un escalier, près de la seule porte ouverte. On le voit à peine. Par comparaison avec les prétendants comparés tout à l'heure à des statues, c'est une statuette, une délicate figurine, mais ce miniscule personnage est terrible : c'est de lui que vient la mort, c'est de son arc tendu que volent les flèches qui vont frapper ces beaux torses de jeunes hommes. C'est lui, si lointain, presque invisible, qui met l'agitation et le désordre dans toute cette salle. N'est-ce pas une belle pensée que d'avoir ainsi éloigné la cause, d'avoir voulu surtout montrer les effets ? Malheureusement, la tragédie du premier plan est compassée, c'est un arrangement théâtral, le tableau vivant immobilisé pour l'instant où le rideau tombe. Gustave Moreau a dédai-

intentions ne comptent pas et qu'il faut bien constater la recherche hésitante sous la dureté de la facture.

On dira peut-être, en essayant d'interpréter la pensée profonde et cachée de l'artiste, que ces scènes de légende et d'histoire ancienne n'étaient pour cette intelligence rêveuse que des prétextes à formuler en images une sensation du monde, complétée, raffinée par la réflexion. C'est ainsi que le *Prométhée*, selon la remarque de Théophile Gautier, est aussi un Christ. Et c'est ainsi, pourrait-on ajouter, que la *Léda*, très pure, très modeste, très chaste, sur la chevelure de laquelle le Cygne vient appuyer sa tête d'un mouvement doux et léger, grave, solennel et religieux, c'est ainsi, dis-je, que la Léda serait plutôt une Vierge Marie au jour de l'Annonciation qu'une représentation païenne de la nature fécondée par l'amour universel. Les petites figures d'enfants qui évoluent autour d'elle, celle-ci qui s'envole, cette autre qui apporte la couronne, sont plutôt aussi des

six personnages, et derrière lui un groupe confus, que l'on distingue à travers les feuillages dont la nef est chargée. On aperçoit un peu de la mer, à droite un grand rocher autour duquel tournoient des oiseaux, et des îles à l'horizon, sous un ciel de parties claires et de parties nuageuses.

Malgré l'abus et la complication, l'ensemble est pauvre, ne donne pas l'impression de rude labeur, de hardiesse brutale, qu'une vraie pénétration de la légende devait donner à un artiste soucieux des textes comme Gustave Moreau. On ne reconnaît pas Jason et ses rudes compagnons en ces éphèbes alanguis, aux attitudes fixes, aux regards mystérieux, enlacés à des femmes auxquelles ils ressemblent par le fusèlement des formes et l'expression morbide du visage. Sans doute, Gustave Moreau, qui avait l'esprit subtil et la parole éloquente, aurait-il donné des explications intéressantes d'une telle transposition des choses, mais il est permis de dire que les

intentions ne comptent pas et qu'il faut bien constater la recherche hésitante sous la dureté de la facture.

On dira peut-être, en essayant d'interpréter la pensée profonde et cachée de l'artiste, que ces scènes de légende et d'histoire ancienne n'étaient pour cette intelligence rêveuse que des prétextes à formuler en images une sensation du monde, complétée, raffinée par la réflexion. C'est ainsi que le *Prométhée*, selon la remarque de Théophile Gautier, est aussi un Christ. Et c'est ainsi, pourrait-on ajouter, que la *Léda*, très pure, très modeste, très chaste, sur la chevelure de laquelle le Cygne vient appuyer sa tête d'un mouvement doux et léger, grave, solennel et religieux, c'est ainsi, dis-je, que la Léda serait plutôt une Vierge Marie au jour de l'Annonciation qu'une représentation païenne de la nature fécondée par l'amour universel. Les petites figures d'enfants qui évoluent autour d'elle, celle-ci qui s'envole, cette autre qui apporte la couronne, sont plutôt aussi des

Anges que des Amours. Soit. Mais en quoi cette conception nouvelle de Gustave Moreau est-elle plus générale, plus complète, que la conception naturiste de la Grèce ? Ce qui est ici ajouté se voit bien, mais ce qui a été supprimé se voit aussi, force est donc de conclure que le mythe n'a pas été généralisé davantage, mais seulement changé.

Les mêmes analyses pourraient être faites des divers éléments qui concourent à la représentation des *Rois Mages*, de l'*Enlèvement d'Europe*, de *Moïse en vue de la terre promise*, de *Sémélé*, des *Filles de Thestius*, de *Tyrtée excitant par ses chants les Grecs au combat*, d'*Hésiode et les Muses*, des *Muses quittant Apollon leur père pour aller éclairer le monde*, etc. Partout, on trouvera une mixture d'éléments divers, une pensée chrétienne superposée à la pensée païenne avec un effort visible, une défiguration des formes grecques par l'adaptation des formes des primitifs italiens. Pourtant, au total, si Gustave Moreau s'éloigne de la Grèce,

ce n'est pourtant pas pour choisir sa place définitive au Paradis chrétien. Ce qu'il est, essentiellement, c'est un asiatique, épris du mystère lointain et de la richesse sombre et barbare des civilisations lointaines. Ce qu'il est aussi, c'est un poète de savante décadence, ayant un grand sens de la fatigue humaine, de la cruauté sensuelle, de la puissance de maléfice de la femme. Voyez, de ce point de vue, son *David* au visage en ruines, sa *Salomé* inconsciente, son *Hélène* implacable et sereine, et voyez sa *Messaline*, qui reste à l'état d'essai, mais qu'il aurait probablement réalisée à l'égal de la danseuse juive et de la princesse de Sparte.

Je n'ai plus, ceci énoncé, qu'à développer, finalement, et le plus brièvement possible, cet essai de définition.

Gustave Moreau a aidé lui-même à cette définition, le jour où il a écrit sur un de ses cahiers de notes, qu'il éprouvait la plus vive difficulté « à faire marcher d'un pas égal cet attelage

si difficile à conduire : son imagination sans frein et son esprit critique. »

Par là, il confessait ce qu'il appelait son éloignement du *fait*, son aversion pour le drame mis en scène. S'il visait la froide conception d'un Paul Delaroche, soit. Mais je pense qu'il lui était bien impossible de méconnaître la passion dramatique de Delacroix (lequel fut, à n'en pas douter, son premier inspirateur, même à travers Chasseriau, avant les Italiens du xve siècle et les œuvres de l'Orient : architectures, sculptures, miniatures). Son « imagination » lui faisait, à n'en pas douter, considérer la vie qui l'entourait comme vulgaire, peu propice à ses grands desseins. En réalité, son imagination et son esprit critique ne faisaient qu'une seule et même faculté.

Il donna sur lui-même des explications qui ont été recueillies : « Voici donc un peintre, — résume M. Ary Renan — qui rejette non seulement l'agitation, mais l'action, non seulement la mimique vio-

lente, mais le geste précis. Il en a peur comme d'une trivialité; la traduction des sentiments humains par les mouvements des membres, par les flexions des corps, par les expressions du visage, lui paraît une étude inférieure. Il peint non des actes, mais des états, non des personnages en scène, mais des figures de Beauté. « Que font-ils ? » demande le spectateur ; à vrai dire, ils ne font rien ; ils sont inoccupés, ils pensent. »

Malgré l'absolu de cette théorie, ne lui opposons aucune objection. Mais c'est devant l'exécution de Gustave Moreau que l'objection viendra fatalement. Pourquoi ces personnages qui *pensent* ont-ils besoin d'un tel appareil de décors et d'ornementations pour penser ? On perd la notion de leur visage et de leur geste immobilisés parmi les accessoires compliqués de la mise en scène. Là, Gustave Moreau n'était pas logique avec lui-même. Il prétendait qu' « il faut un attrait sensuel », que l'art du peintre devait être « luxueux à rendre jaloux les

arts ». Il disait : « Consultez les ... Ils nous donnent tous le con... ne pas faire d'art pauvre. De tout ... ils ont introduit dans leurs ta...aux tout ce qu'ils connurent de plus ri...e, de plus brillant, de plus rare, de ...étrange parfois, tout ce qui, autour ..., passait pour précieux et magni... » Et il invoquait, entre autres ...les, les broderies d'or et les bijoux ... Rembrandt chargeait ses person...s.

Ce qu'il ne dit pas, c'est quelle valeur exacte Rembrandt donnait à ces richesses dans ses tableaux, où les regards ont tout de même une autre expression que les métaux et les pierres.

Chez Gustave Moreau, il y a, au contraire, égalité entre toutes les parties traitées. Les grandes compositions appendues ici aux murailles causent une déception par quelque chose de toujours pareil, d'appliqué, de patient. Tous les centimètres carrés de ces panneaux sont semblables. Le morceau que l'on isole

peut être beau et expressif, l'ensemble est sans atmosphère, d'une froide monotonie, malgré le coloris exaspéré. L'artiste devait savoir quel résultat serait produit par une telle accumulation de pratiques de métier semblables : je n'en veux pour preuve que cette délicieuse Salomé dansant, une petite toile, où cette fois, la figure est enveloppée d'air respirable. Mais sans cesse le peintre revenait à sa peinture frigide, la durcissait en mosaïque.

Pour résumer l'impression de cette promenade à travers les salles de l'hôtel, — si l'on était tenté tout d'abord d'admettre la conception de Gustave Moreau, un doute viendrait devant l'exécution où il s'acharne, s'entête, surtout pendant ses dernières années. Il y a sûrement un caractère de mort, de roidissement contre la vie, dans la plupart de ces œuvres.

En refusant de voir la vie, d'interpréter directement le spectacle des choses qui s'offrait à lui, et qui contient toutes

les philosophies, toutes les idées générales, Gustave Moreau, avec toute sa science, tout son scrupule, se privait du secours le plus fort, appauvrissait son art alors qu'il croyait l'enrichir. Rembrandt, qu'il prenait à témoin, n'est-il pas là précisément pour fournir la preuve irrécusable de cette affirmation ?

C'est la dernière réflexion mélancolique, c'est le suprême enseignement que j'emporte de cette maison hospitalière, de ces galeries emplies d'un formidable travail accumulé pendant un demi-siècle, et de cette chambre aux meubles simples, aux chers souvenirs, où l'artiste scrupuleux, l'homme de bien est mort, a dit un dernier adieu à tout ce qu'il avait aimé.

X

CAZIN

18 avril 1901

J'apporte à Cazin l'hommage de mon souvenir et de mon regret. L'homme fut de ceux que l'on n'oublie pas. Chez lui, dans son atelier, ou pendant ces déjeuners qui rassemblaient quelques-uns de ceux que leur besogne appelle au Salon, ou bien encore au hasard des rencontres, il avait toujours une conversation affectueuse et particulière, où ce qu'il ne disait pas, et qu'il indiquait si finement, du regard et du sourire, avait autant de prix que ce qu'il disait. Cazin manquera toujours à ceux qui l'ont connu, parmi tant d'allants et venants de Paris, tou-

ours on reverra son buste de roi mérovingien, sa silhouette massive enveloppée de couvertures, ses longs cheveux blancs, sa barbe blanche, son teint coloré et ses yeux bleus d'homme du Nord. Cet homme du Nord est mort dans le Midi, il repose maintenant loin de la mer glauque et des dunes blondes de son pays. Il dut souffrir, — car il a su qu'il s'en allait, — de cette fin hors de chez lui, dans une chambre d'hôtel, au milieu d'un paysage qui ressemblait à un décor à grand spectacle. Sa pensée, en même temps qu'elle évoquait les siens, devait revoir aussi les endroits familiers où il vécut sa vie, où il créa son art.

Je songe à certaines toiles de lui.

Celle-ci, d'abord, *La Ville morte :* la grand'place d'une ville de province avec ses maisons basses, son hôtel, une ou deux boutiques, la diligence dételée. C'est le soir. Une molle clarté lunaire se reflète dans les flaques d'eau. Les réverbères sont allumés. Aucun passant, aucun bruit. Tout ne dort pas, mais tout

va dormir. Un grand ciel calme s'étend au-dessus de cette somnolence de petite ville, éclairée par ses lanternes comme par des veilleuses. On sent, au delà des maisons, les jardins paisibles, les champs recouverts d'ombre. Cazin est un peintre du silence.

La Journée faite, c'est un homme, un terrassier, qui converse paisiblement avec une femme qui allaite, autrement simple et maternelle que les mères puériles et démonstratives. L'homme se confond avec l'atmosphère et les plans qui l'entourent. C'est surtout un paysage et une heure que Cazin a voulu montrer, et il a réussi, il a évoqué une campagne humide, des maisons à toits rouges lavés par la pluie, une terre sablonneuse où s'endorment, dans la vapeur du soir, l'herbe sombre et les maladifs coquelicots. Cazin est un peintre de la vie humble et paisible.

Novembre : les premières maisons d'un village, des champs parsemés de toits de tuiles, des haies, des arbres dé-

vastés par la bise, des verdures d'automne tachées de jaune et de rouge, des flaques d'eau boueuse sur le chemin sablonneux. Presque confondus avec les choses, deux enfants au bord du chemin. Sur tout cela, les mélancolies du jour sombre et de la nuit froide qui va venir. Et c'est' tout. Et de ce paysage entrevu, et de cette scène déjà rencontrée, se lève une longue et balbutiante émotion, comme au rappel d'un souvenir ancien, d'un air de musique qui laisse palpitant et muet. Cazin est un peintre du souvenir et du mystère.

Ce n'est pas que de nouveaux sites nous soient révélés, que de nouvelles combinaisons de lignes et de couleurs nous apparaissent subitement et s'imposent à nous avec la force de l'évidence. Nous avons, peut-être, déjà vu cette entrée de village, cette maison, cet arbre au bord du chemin. Nous connaissons le charme de cette heure intermédiaire où le jour lutte avec la nuit, et la clarté de cette lumière si faible qui s'allume

derrière la vitre obscure de la triste maison, nous avons regardé passer ces enfants mal vêtus qui mordent dans du pain. D'où vient que le déjà vu de la scène et du paysage n'est même pas mis en question ? D'où vient que l'humble et banal chemin, trempé de pluie, l'arbre maigre et jauni, le toit de tuile rosé par le jour tremblant, prennent subitement un aspect inattendu et frappent nos yeux et notre esprit comme si une soudaine création s'était faite devant nous ?

Les dédaigneux de réalité, les tenants de l'idéalisme ne seraient pas embarrassés pour répondre à la question. C'est, diraient-ils, que l'observation n'est rien, que l'interprétation est tout, que la chose représentée vaut peu, que la façon de la représenter est seule importante, et il pourrait en être dit long sur ce sujet, sur la non-valeur des choses et leur seule existence cérébrale, sur la complète subordination de la nature à l'art... Mais qui ne s'aperçoit que l'explication ne serait qu'à moitié satisfaisante, qui ne

t clairement que l'interprétation sup-
se la chose interprétée, et que l'œuvre d'art qui veut représenter la nature ne peut naître que d'un contact absolu de l'artiste avec la réalité ? La définition
mile Zola : « Une œuvre d'art est un
n de la nature vu à travers un tempé-
ment », reste irrépr able, prise dans
complète acceptio Qu'on veuille
le reconnaître, s'il faut le tempé-
ent, il faut aussi nature : le men-
qui prétend à la vérité est aussi
né de l'art que le report photographique.

Le monde physique est assez vaste et assez varié pour que chacun puisse trouver à y contenter le besoin de formuler le vague et de dire l'inexprimé qu'il porte en lui. Il y a dans les nuées, dans les flots, dans les feuillages, dans les saisons, dans les heures, assez de lumières et d'ombres, assez de lignes et de couleurs, pour que chacun puisse rencontrer les aspects qui répondent à la qualité de son esprit, qui conviennent à la tournure de sa songerie.

Ribot qui voit l'homme dans la nuit, et Manet épris de clarté blonde, sont tous deux vrais. Millet, Rousseau, Corot nous ont dit, en des langages différents, quelles campagnes différentes ils voyaient, et toutes ces campagnes sont également vraies. L'artiste ne copie pas la nature comme un devoir, il s'ajoute à elle, c'est son histoire, à lui, qu'il nous raconte, en même temps que son histoire, à elle. Et l'histoire ne finit pas. Devant les mêmes choses, déjà cent fois expliquées, il viendra toujours quelqu'un qui les découvrira à son tour, et nous serons surpris, comme à une musique nouvelle, en entendant le son de voix nouveau.

Le paysage de Cazin est donc fait tout autant d'observation sincère que d'émotion intellectuelle. Les objets sont scrupuleusement vrais, et ils expriment des impressions personnelles. Nous sommes en présence d'une manière neuve de voir la nature, cette nature qui ne change pas. Nous écoutons un sensitif nous disant des paroles que nous ignorions. Et la vérité,

une vérité autre que la vérité d'hier, et aussi vraie qu'elle, se révèle à nous à l'audition des confidences de cette âme d'artiste qui se raconte en ce langage inattendu.

Cazin a peint, non pas seulement les choses, mais leur union complète avec leur milieu. Il a pénétré la nature et nous l'a revélée par quelques traits, par quelques touches synthétiques. Ses tableaux, qui montrent les vapeurs cuivrées du temps d'orage, les voiles bleus de la nuit, les scintillements d'or des étoiles, la paisible tombée de clarté de la lune, les ombres mouvantes du sol, nous disent, sommairement et complètement, avec un accent vrai et ému qui nous prend tout entiers, un état du ciel, la façon dont la lumière caresse les choses, la paix qui règne autour d'une ferme par une nuit claire, le creux que fait un sillon, les lignes qu'une meule, qu'un coteau, qu'un chaume, dessinent sur un ciel profond comme un regard. Pas d'habitants autour des chaumières, pas de mouve-

ment, et une vie inexprimable se dégage, et par une magie que l'on ne peut analyser, l'artiste nous fait deviner tout l'homme et toute la nature. L'existence menée aux champs tient là, dans ce carré de blé, dans ces instruments de labour qui semblent eux aussi se reposer d'avoir déchiré la terre et cassé la pierre. Tout un horizon est derrière ce monticule où s'accrochent quelques pâles fleurs. Toute la mer chante son éternelle chanson, va et vient de son éternel mouvement, derrière cette motte de terre et cette barque.

C'est dans le pays du Nord, près Boulogne-sur-Mer, où il habitait pendant la plus grande partie de l'année, que Cazin s'est emparé de la poésie des choses familières. Tous les jours, il revoyait les mêmes spectacles : un groupe de maisons juchées au haut d'une côte, sur un terrain bossué et raviné, et tout enveloppées d'une grise lumière, — une femme qui apparaît à un pignon, — une herbe indécise, qui n'a jamais eu l'éclat des belles verdures, qui ne s'est épaissie sous les

ondées que pour se courber sous les rafales, —un peu de mer découpée par une échancrure de dunes, — un peu de lumière qui brille dans un ciel morose.

Pourquoi tout cela est-il à la fois d'une douceur si sereine et d'une âpreté si mélancolique? Pourquoi la pensée emporte-t-elle l'image inoubliable de ces masures sans cesse en proie à l'assaut du vent, à l'enveloppement de la brume, aux menaces de la mer? C'est parce que ce ne sont pas seulement là des habiletés de peintre, des trouvailles de palette. C'est parce qu'il y a de l'humanité éparse au-dessus de ce sol pauvre, dans cette froide atmosphère. Le peintre a aimé ce lieu pour son aspect, et la persistance de sa réflexion a pénétré les choses muettes, a évoqué l'existence des êtres. Cette simple tache, à peine fixée, qui est une femme, cet humble herbage, cette basse chaumine disent, par des formes sommaires et des couleurs pâlies, un des états de la nature et de la vie, mis en contact avec la vision d'un artiste et la pensée d'un poète.

De grandes scènes décoratives ont révélé chez Cazin un sens singulier de l'histoire et du symbole. Mais l'artiste, là encore, s'en tenait à la nature et aux gens qu'il savait, et vraiment il a raconté complètement cette nature du Nord, de champs, de dunes, de nuages. Il connaissait d'une façon absolue tous les accidents et toutes les monotonies de la contrée, les souples mouvements des terrains, les lentes ondulations des sables et les courbes molles des talus, les physionomies des broussailles rousses et le charme des fleurs solitaires, l'humble attitude des maisons dont les toits touchent presque la terre, et la familiarité d'habitudes racontée par le pont de pierre à une seule arche, par le mince cours d'eau, par la clôture d'un champ. Toute son attention est allée aux phénomènes atmosphériques, aux pluies qui coupent obliquement un ciel cuivré, aux vapeurs qui pèsent sur la mer, aux marches des nuées, à la lente descente vers l'horizon d'un soleil rouge et rond comme un boulet, à la

montée de lumière qui précède le surgissement de la lune derrière les chaumières d'un village.

Cette certitude de vision et un goût spécial d'arrangement ont ainsi créé chez Cazin un parti pris d'artiste qui alla s'augmentant. On voyait nettement qu'il fixait de mémoire, à l'exemple de Millet, les traits principaux des paysages entrevus au cours de ses promenades. Cela l'amenait à se répéter, à perdre de la force que donne le contact de la nature. Ces toiles décolorées, où toutes les couleurs sont éteintes au profit des nuances, sont plus des évocations que des observations. Evocations des mêmes lieux, presque des mêmes heures, presque des mêmes saisons, puisque toujours s'affirme la tendance à ramener à quelques tons les infinies variations subies par les couleurs, sous l'influence de la lumière. Ici, le printemps annonce déjà l'automne, les midis sont déjà assombris par les teintes des soirs, le beau temps même est mélancolique. Toujours, par les mêmes

moyens restreints, le paysagiste s'efforce de nous faire partager les émotions qui impressionnent son âme de poète.

Cazin a voulu s'en tenir à un coin de terre, il a voulu choisir pour peindre certains moments et certaines combinaisons qui correspondaient à son goût intime. Qu'il en soit loué et remercié, il a fait sa tâche, nous lui sommes redevables de fines émotions et de douceurs contemplatives impossibles à oublier.

XI

BESNARD

1er septembre 1901

La biographie d'Albert Besnard s'accorde immédiatement avec son art pour affirmer que son talent, qui procède naturellement, comme tous les talents réels, de l'histoire entière de la peinture, a pris l'une de ses origines particulières dans l'œuvre de Ingres. Songez aux portraits de femmes de Ingres, à Mme Rivière, à Mme de Senones, etc. ; Besnard, sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, se rattache au groupe des artistes impressionnistes. Je crois que personne, aujourd'hui, ne manifestera d'étonnement, s'il est signalé des contacts de

Manet, Degas, Renoir, avec Ingres, tout autant qu'avec Delacroix. Je reviens à Besnard, aux renseignements qui ont été publiés sur son éducation artistique, et je trouve, tout d'abord, que son père fut élève d'Ingres. Son père mort jeune, il vit avec sa mère, miniaturiste, élève de Mme de Mirbel, mais qui ne pousse pas son fils vers la peinture. Elle eut, pourtant, on peut l'affirmer, une influence décisive sur son art, si j'en crois le biographe le plus complet, et sans doute le plus exact d'Albert Besnard, son ami Frantz Jourdain, qui a été le camarade de jeunesse de l'artiste et qui est resté tendrement fraternel à l'homme. Jourdain décrit le rez-de-chaussée de la rue de l'Abbaye où il fut présenté à Mme Besnard : intérieur demi-bourgeois, demi-artiste, ameublement d'acajou recouvert de velours grenat, garniture de cheminée en bronze doré, jardinière en faïence, et tout le reste à l'avenant, mais avec des dessins, des crayons, des tubes de couleurs, des plâtres, des esquisses. Imaginez maintenant dans

cet intérieur une femme telle que la décrit Jourdain. Je ne parle pas seulement de sa beauté classique, de son abord imposant, je parle surtout de son caractère qui nous est ainsi révélé : « Mme Besnard était une nature anxieuse, passionnée, violente, fantasque, et raisonnable pourtant jusqu'au calcul. Son adoration pour Albert la poussait à tout rapporter à lui ; mais, en revanche, elle n'acceptait pas de partage dans une affection qu'elle prétendait posséder seule, à l'exclusion de tous autres. »

Je crois que voilà une note précieuse pour la formation d'un esprit. Jourdain dit encore que Besnard fut élevé en « jeune fille » dans une atmosphère saturée de « tiédeur féminine ». Je ne me trompe pas, il y a bien de cela dans l'art de Besnard. Il y a un tempérament de fond qui fait songer au produit d'une race ordonnée et raisonnable, à l'équilibre de la beauté classique, il y a la nervosité et la passion, mais tout cela dans une atmosphère de lumière et de couleur qui

a conservé la tiédeur féminine, et même par la sveltesse innée des formes, par une persistance juvénile, quelque chose de la grâce fleurie de la jeune fille.

Besnard eut aussi un professeur, M. Jean Brémond. Encore un élève d'Ingres, fanatique de Delacroix, — et d'Ingres aussi. « Il avait, dit Frantz Jourdain, le respect de la liberté cérébrale, du parti-pris, la haine de la formule, l'amour de l'indépendance. » Jean Brémond n'apprit pas seulement ses sentiments à son élève, il lui apprit son métier, sa manière de peindre délicate et légère, « car c'est de M. Brémond que Besnard tient sa façon de peindre en grisaille colorée de glacis. »

Lorsque le jeune artiste quitta ce maître sérieux, patient, bienfaisant, il connut l'incertitude à l'atelier Cabanel, s'égara dans les complications niaises de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, mais en somme, il ne sombra pas, parce qu'il avait une personnalité qui ne pouvait pas sombrer. On ne peut pas

dire des médiocres qu'ils se perdent à l'Ecole des Beaux-Arts : ils ne se trouveraient nulle part. On en conclurait un peu vite que si l'Ecole des Beaux-Arts ne modifie ni les personnels ni les médiocres, elle n'est pas nuisible. Il y a pourtant un certain nombre de preuves à l'appui de sa malfaisance. Elle est nuisible, puisqu'elle fausse l'enseignement des arts du dessin, puisqu'elle crée un bouillon de culture où pullulent les ferments destructifs. Ce qui est inutile, dans cet ordre d'idées, est nuisible. L'école des Beaux-Arts est donc nuisible, dès que l'on accorde qu'elle crée des inutilités.

Besnard fit, comme tant d'autres, avec une habileté apprise et sans conviction, sa *Mort de Timophane*, *tyran de Corinthe*, et il obtint le prix de Rome. C'était en 1874. Il exposait déjà au Salon depuis six années : en 1868, le *Portrait de M. J. W...* et un jeune Berger ; en 1869, *L'homme qui court après la fortune et celui qui l'attend dans son lit*, et une

Jeune Florentine; en 1870, la *Procession des Seigneurs de Vauhallan près Palaiseau* et le *Portrait de M. C... en costume de Scapin*; en 1872, deux portraits de jeunes filles, celui de *Mlle G...* et celui de *Mlle E. V.*

Le séjour à Rome fut de quatre années, puisqu'en 1879. L'élève fut un sage élève, fit ses envois, de la *Source*, de *Saint Benoit ressuscitant un enfant*, de l'*Entrée de François 1er à Bologne après Marignan*. J'ai vu cette dernière esquisse, elle ne manque ni de talent ni de grâce, sous le convenu obligatoire de la composition. Mais ce fut par son œuvre de dernière année : *Après la défaite*, que Besnard montra son esprit de recherche et d'inquiétude. Il était temps pour lui de prendre pied dans la mêlée de Paris, de se trouver en contact avec la vie. Il venait de se marier avec une femme artiste comme lui, sculpteur de talent souple, attentif, d'expression concentrée et originale. Sa mère mourut à peu près à l'époque de son mariage et de sa sortie

d'Ecole. Il mena, dès lors, la vie de travail acharné et de succès croissant pendant laquelle nous l'avons connu.

Tout d'abord il passa deux années à Londres, où Mme Besnard fit des bustes pendant que son mari faisait des portraits : lord Wolseley, sir Bartle Frère, l'amiral sir Edmond Commerwell, le général sir Henry Green. Je n'ai pas vu ces portraits qui ont, dit le biographe de Besnard, beaucoup de vie, beaucoup de caractère, et qui ont le mérite de représenter vraiment des Anglais. L'assertion doit être exacte, car d'autres toiles de ce temps, visibles dans l'atelier de l'artiste, ont bien l'accent anglais, ou mieux l'atmosphère de Londres, une atmosphère obscure ou luit faiblement la lumière du gaz, du coke et du charbon de terre. Il importe ici, où j'essaie de marquer les étapes de l'évolution de Besnard, de recueillir son opinion sur la peinture anglaise qu'il eut tout le loisir d'étudier et de pénétrer : « Là-bas, dit-il, le talent est rare, mais, en comparant les deux

peuples, on chercherait peut-être longtemps avant de trouver des artistes équivalents à quelques hautes personnalités de la Grande-Bretagne. Les Anglais possèdent un don précieux : la rêverie, dont l'essence — quand elle n'est pas niaise — est plus élevée, plus noble, plus émue et plus émouvante que la nôtre. Dans la stricte acception du mot, leurs coloristes sont plus peintres qu'en France; ils dessinent avec de la couleur. »

On serait tenté de conclure, sur les deux ans de séjour à proximité des musées et des collections de l'Angleterre, et sur l'opinion qui vient d'être exprimée, que l'artiste a subi l'influence des artistes anglais de premier rang. C'est possible, mais ce ne serait exact, en tous cas, que d'une influence de goût et d'arrangement. Malgré le caractère de féminité qui a toujours été marqué chez Besnard et qui persistera sans doute, son art est essentiellement différent de l'art des peintres anglais. Chez ceux-ci, il y a toujours et quand même une diminution des maitres

qui les ont éduqués, et Besnard vit très clairement, à n'en pas douter, que, picturalement, en dehors de la rêverie anglaise, il y a tout avantage à remonter à l'influence créatrice. Ce fut, en Angleterre, celle de Van Dyck, laquelle prenait son point de départ chez Rubens, un des pères de la peinture. Van Dyck et Rubens, voilà deux sources, deux influences premières. Rubens est le plus grand, il n'est pas besoin d'y insister. Il se fraie sa voie à travers la nature entière, il a la majesté et la fougue d'un élément, et nul, même parmi ceux que l'on peut lui préférer, ne lui est comparable comme génie de conquête. Van Dyck vient de Rubens, et il en vient directement, puisqu'il a reçu son enseignement, puisqu'il a été son collaborateur, puisque sa manière apprise d'élève a dû se confondre sur les mêmes toiles avec la manière géniale de son maître. Mais Van Dyck, de par son tempérament particulier, son amoureuse complexion, élégante et passionnée, devait faire œuvre personnelle

avec les moyens trouvés chez Rubens. Le Van Dyck hors des Flandres, le Van Dyck de Gênes et de Londres, en proie au vertige des amours, a produit des œuvres qui ne sont qu'à lui, parce qu'il y a mis tout son élan du moment. Auprès de ces œuvres-là, les meilleurs chef-d'œuvres des peintres anglais ont quelque chose de timide, d'incomplètement exprimé.

Besnard eut donc avantage à s'éprendre plutôt des initiateurs que des continuateurs, et il est allé vers Van Dyck et Rubens, et là encore, il a fait, sans qu'il le veuille peut-être, la même opération qu'il venait de faire en éliminant les peintres anglais : il a, sans perdre le goût de Van Dyck, préféré Rubens. Mais dira-t-on, sa parenté est plus certaine avec nos peintres français du XVIIIe siècle qui n'ont pas été, eux non plus, sans influencer l'école anglaise. C'est encore vrai, il ne faut nier aucune influence, elles existent toutes, elles se croisent, elles s'ajoutent les unes aux autres, et elles

se renforcent, et l'individualité de chaque nouveau venu se fait jour à travers tout cela, comme la plante vivace qui doit tout à la terre et qui ajoute son ornement à la terre. Entre Besnard et les peintres du XVIIIe siècle, et aussi les sculpteurs de portraits de la même époque, il y a affinité et ressemblance de race, mais il ne faut pas non plus oublier que la peinture du XVIIIe siècle relève de Rubens, qu'elle est imprégnée de son génie, qu'il lui a infusé son sang vif, l'ardeur de son coloris généreux.

Je pensais à tout cela, à ces influences universelles et permanentes, à ces échanges mystérieux, à tout ce qui a aidé à la formation d'une personnalité, et enfin à cette personnalité elle-même, jaillissante enfin, faite de tout, et ne ressemblant à rien, je pensais à tout cela, dis-je, en parcourant la maison de Besnard, rue Guillaume Tell. J'avais vu nombre de toiles anciennes, des ébauches de l'École, des études de toutes sortes, des portraits, des paysages, des tons de chairs,

des silhouettes, des attitudes, des gestes, par où se révèle l'incessant travail d'observation et de création de Besnard. Et tout à coup, en haut d'un escalier, j'ai aperçu un portrait vraiment magnifique, un de ces portraits assurés, tranquilles, qui vous font deviner la ressemblance profonde sans que vous ayez besoin de connaître, de voir le modèle. C'est un portrait de femme, — la princesse M..., — qui n'a pas été considéré comme achevé et qui est resté chez le peintre. Il est très bien à cette place, car il représente tout l'art de l'artiste, autant que les toiles connues et célèbres. La femme est assise auprès d'une table sur laquelle sont les objets familiers qu'elle manie tout en causant avec ses visiteurs. Car elle a des visiteurs, on devine autour d'elle, à son air un peu d'apparat, l'hommage empressé et habituel. S'il y a un rien de théâtral, ce théâtral est simple, imprégné de bonhomie. C'est une façon de vivre de tous les jours. Il ne s'agit pas d'une jeune femme dans l'éclat et l'assurance

de sa beauté, et néanmoins, comme je l'ai dit, ce portrait est magnifique. Il s'agit tout de même de beauté. Tout d'abord cette beauté de sentiment et de rêverie que Besnard reconnaît à l'école anglaise, et qui est exprimée ici par l'accord mélancolique et délicieux entre le visage marqué par l'âge, la gorge ferme et jeune et les belles mains pâles et douces. Mais cela ne ressemble pas aux œuvres des peintres anglais. On songe alors à Van Dyck, pour la jolie manière déliée, à Rubens, pour la chaude atmosphère rouge et dorée, pour la plénitude des formes. Mais cela ne ressemble pas encore absolument à Van Dyck ni à Rubens. Force est donc de trouver Besnard, c'est-à-dire un homme de ce temps, héritier des siècles, et marchant droit devant lui, découvrant à son tour la nature avec son intelligence et avec ses sens.

Nous sommes ainsi ramenés au récit de l'évolution de Besnard. Lorqu'il revint, jeune homme, de la villa Médicis, en 1880, on peut affirmer qu'il vécut des

heures d'inquiétude et d'incertitude. Comment pouvait-il en être autrement? Tous les hommes qui ont affirmé une volonté en art ont connu l'hésitation et l'ignorance des débuts. Ce n'est pas à vingt ans, ni même à trente ans, que l'on peut dire son sentiment de la vie, on ne peut encore que bégayer sa sensation et chercher à la formuler. Besnard était à ce moment, comme les autres, à la recherche de lui-même. Il s'est heureusement trouvé. Il a découvert son affinité avec le groupe des peintres alors discutés pour leur franchise, pour leur audace, qui paraissent aujourd'hui si raisonnables. Ces impressionnistes si honnis exerçaient néanmoins une influence considérable.

Ils l'exerçaient de deux façons, sur deux sortes d'artistes bien différents.

Ils l'exerçaient sur les habiles qui s'emparaient plus ou moins adroitement de ce qui était pour eux visible, des apparences, des procédés, et qui présentaient leurs découvertes avec tous les adoucis-

sements propres à capter le public. On bafouait l'initiateur tel que Manet, on acclamait le suiveur tel que Bastien-Lepage. C'est l'histoire ordinaire.

Cette même influence, les impressionnistes l'exerçaient sur les artistes qui n'abandonnaient rien de leur personnalité, mais la laissaient pénétrer par cette lumière et cette chaleur nouvelles qui avaient envahi le ciel de l'art. Un seul exemple suffirait, en dehors de Besnard, pour expliquer de quelle nature fut cette influence, c'est l'exemple de Puvis de Chavannes. Il est certain que les admirables décors au milieu desquels le grand artiste ordonne les groupes de ses personnages se sont peu à peu modifiés, jusqu'à devenir ces beaux lointains de collines, de fleuves, de bois, bleuis d'ombre et dorés de lumière, qui ont une analogie évidente avec les toiles d'un Claude Monet. Cette influence là, de Monet, pour l'enveloppe lumineuse des choses, de Degas, d'Édourd Manet, pour la franchise de la forme, il est aussi cer-

tain qu'elle s'exerça sur Besnard. Et je ne veux pas encore là présenter les impressionnistes comme les inventeurs d'un art qui ne devrait rien à aucun devancier. Ce serait parfaitement absurde. On a fait bien des efforts pour les tenir en dehors de l'art, et il importe, au contraire, de répéter sans cesse qu'ils y ont leur place, à leur date, qu'ils ont eu des prédécesseurs tels que Delacroix, Constable, Turner, Watteau, Rubens, toujours Rubens, et Ingres, et les Espagnols, et les Italiens, et toute la peinture.

Bien loin d'accuser Besnard d'imitation, il faut le louer au contraire, comme les autres, d'avoir accepté la leçon de nature qui lui venait de l'art, et d'avoir renforcé chaque jour de plus de science la fine poésie qui était en lui. Je l'ai laissé au Salon de 1872. Entre 1872 et 1879, date de son départ de Rome, il expose, aux Salons de 1874, 1877 et 1878, des portraits, *l'Automne*, *Une source*, *Saint Benoit*. A partir de 1880, on peut suivre l'évolution, d'année en année plus

libre, qui nous mène à l'artiste d'aujourd'hui, en pleine possession de sa conscience d'art et de ses moyens d'artiste. Au salon de 1880: *Après la défaite*, épisode d'une invasion au ve siècle; portrait de Mlle Melcy, du Gymnase. Puis, en 1881, 1883, 1884, des portraits. En 1885, *Paris*, composition décorative pour la mairie du IVe arrondissement. En 1886, le portrait de Mme R. J. fit scandale, puis fut trouvé très fin, très séduisant, très harmonieux, aux Expositions universelles de 1889 et de 1900. Qu'est-ce que ce portrait? Une mondaine en robe de bal sort d'un salon, par une porte-fenêtre donnant sur une terrasse. La lumière des lampes éclaire un côté de son visage, les rayons bleus de la lune caressent, enveloppent déjà l'autre moitié de sa personne. Au loin, le jardin s'étend. Sur une console, des fleurs jaunes dans un vase. C'est ce jardin lunaire, ce sont ces fleurs en or, c'est surtout ce visage en deux colorations, qui ont allumé les sarcasmes. C'était trop. Ce que l'on

pouvait dire de cette peinture, c'est que les reflets ne doivent pas empêcher les colorations naturelles de se produire. Un visage, un objet, ne perdent pas complètement leurs vrais aspects, à moins d'un violent artifice, ce qui n'est pas le cas avec la lumière de la lune et la clarté des lampes. Qu'il s'agisse du rougeoiement d'un feu, de la flambée du gaz, de l'étalement de la lumière électrique, de la verte filtration du jour à travers le feuillage, la chair d'un visage et l'étoffe d'une robe claire restent en partie visibles sous la réverbération. Besnard parut alors s'en être trop tenu à la tache de couleur, avoir trop marqué l'effet, mais cela n'empêche qu'il avait raison contre ceux qui niaient les actions et les réactions des reflets et qui niaient en même temps tout le reste, et la douceur du paysage entrevu, et la qualité de la robe légère et bruissante, et le départ aérien du corps de la femme, et son mouvement gracieux qui fait songer à l'envolée d'un oiseau.

Besnard portraitiste n'a rien des professionnels du portrait qui retracent avec la même indifférence tous les modèles qui viennent poser devant eux, sans souci des caractères, des révélations des physionomies, des symbolismes des toilettes. Les redingotes noires, les paletots marrons, les pantalons gris, les falbalas, des robes de soirée, les bras de fauteuils, les poitrines de femmes, les crânes luisants, les chevelures, tout se résout en tons plus ou moins justes, placés les uns à côté des autres. L'expression est prévue d'avance. Tel monsieur s'est mis debout, un peu infléchi, les jambes croisées, une main appuyée sur une console, une main emboîtant la hanche, L'autre monsieur plus âgé, s'est assis avec bonhomie dans un fauteuil « ancien ». Celui-là se tient le front et médite. Celui-ci affirme par un regard fin et voilé que la vie n'a plus de secrets pour lui. Des boursiers prennent des allures de poètes. Des yeux arrondis par la stupeur regardent devant eux

comme des yeux d'enfants fixés sur l'appareil mystérieux du photographe. Les jeunes filles exagèrent l'innocence. Les femmes du monde descendent un escalier ou soulèvent une portière, en arborant un demi-sourire. D'autres affirment avec rondeur qu'elles sont femmes de banquiers, qu'elles sont très riches, qu'elles ont des bijoux, des diamants en quantité, et qu'elles ne regardent pas à ajouter un volant à leur robe. Toutes sont majestueuses.

Le peintre de ces portraits ne se préoccupe pas de laisser un document significatif sur un tempérament d'individu, ou sur une classe de la société. Il n'a souci que de faire un travail agréable au modèle, et il ne saurait en être autrement. Il met donc des reflets dans les cheveux, rallume les yeux éteints, éclaircit et raffermit les chairs fanées, fait valoir les bonnes étoffes. Il a soin que la chaise soit jolie, en ébène avec des filets d'or, qu'il y ait un tapis algérien sur la table. Il place en lumière quelques livres

à reliures de cuir, à tranches rouges, quelques bibelots. S'il s'agit d'un portrait de jeune fille, il faut qu'on aperçoive la mâchoire d'un piano et que des fleurs trempent dans un vase.

Quant aux fonds, c'est le néant. Il y a un procédé à employer quand on veut isoler un personnage de tout milieu. C'est le procédé de Carrière. C'est de montrer le sujet vivant dans l'air, de créer autour de lui une atmosphère fine et vibrante. L'entreprise n'est pas, sans doute, à la portée de tous les pinceaux, car elle est rarement tentée. On préfère matelasser le fond en gris, en soufre, en vert bouteille, en lie de vin. Tous les tons de sauce tournée peuvent être indéfiniment employés. On en barbouille la toile et on applique le bonhomme ou la bonne femme là-dessus. Qu'est-ce ? où sommes-nous ? on ne sait. C'est dur par places, moëlleux ailleurs, creux ici, gonflé là, et bien perpicace qui découvrirait si l'on est en face d'un mur de briques, d'un édredon, ou d'une ouverture de cave.

Les portraits ainsi conçus sont innombrables aux Salons. Il y en a dans toutes les salles, ils accablent toutes les cimaises de leur poids. C'est dans cet amas qu'a dû briller l'art subtil de Besnard. Je revois en pensée les portraits d'enfants de 1890, le portrait de jeune fille de 1896, les portraits de Mme D. et de M. L. D... en 1897, l'admirable *Portrait de théâtre*, qui est le portrait de Réjane en 1898. Je m'arrête à celui-ci, qui est vraiment un chef-d'œuvre, dense, vivant, généreux de couleur, la femme en marche sur la scène, la physionomie bougeante et riante, et la délicieuse robe rose plaquée sur le corps, toute envolée par le mouvement de l'actrice. Une telle toile n'a pas d'équivalent. J'ai écrit un jour, à propos de certaines peintures décoratives qui faisaient songer au XVIIIe siècle, qu'il y avait en Besnard un Boucher, qui échappait à Rubens, un Boucher touché de la fine grâce italienne. Mais le portrait de Réjane échappe à tout rapprochement, c'est de la poésie spontanée, qui ne

pouvait naître qu'aujourd'hui, c'est de l'art direct que ne gêne en rien l'acquis des siècles.

De même, le portrait de femme qui était au Salon de 1901, que l'on peut placer à la suite de toutes les belles effigies de femmes, et qui en diffère. De même, la *Féerie intime*, chef-d'œuvre de chair tiède, de volupté cruelle et triste.

En 1887, le *Soir de la vie*, composition destinée à la salle des mariages du premier arrondissement, révélait pleinement l'artiste capable de résumer l'existence en images de douceur sur les murailles qui devront être contemplées par la foule. Deux vieillards, assis au seuil de leur maison, regardent les étoiles s'allumer une à une dans le ciel pâle, et les ombres bleues d'un soir d'été gagner les toits d'un village endormi. Les figures sont classiques, le groupe est celui que forment habituellement les Philémon et les Baucis de la poésie et de la peinture. Mais ce groupe est re-

nouvelé par l'atmosphère qui enveloppe les êtres et les objets d'une étrange douceur, comme si d'innombrables et presque invisibles voiles s'élevaient du sol et tombaient du firmament pour exprimer le calme d'une fin d'existence et la douceur de l'heure.

Les décorations pour une salle de l'Hôtel-de-Ville ont suivi : le plafond de la *Vérité apportant la lumière*, la femme nue qui parcourt l'espace à travers les sphères, suivie d'une foule, la poésie et le mystère de l'étendue, les fulgurations d'astres. Puis la décoration pour l'Ecole de Pharmacie, qui occupa des années de la vie de l'artiste et qui est dans le même sens d'imagination scientifique poétique, précise et rêveuse féerie du savoir qui va des temps où les plésiosaures erraient à la surface des eaux, où les mammouths pataugeaient dans le limon des marécages, jusqu'à nos jours où le savant travaille dans son laboratoire avec la fenêtre ouverte sur la nature. Puis la décoration de l'amphithéâtre de chimie de la Sor-

bonne, la *Vie renaissant de la mort*, le beau poème où l'idée de transformation est rendue sensible en expressions réfléchies et profondes.

Puis un labeur qui n'est pas terminé, la décoration de la chapelle de l'hospice Cazin-Perrochaud, à Berck-plage. Le motif de ce travail, tout de désintéressement et d'abnégation, est infiniment touchant, puisqu'il est un remerciement pour les soins donnés à un enfant de l'artiste, venu malade vers cet air et ces sables bienfaisants, et rendu à la santé et à la vie. Je n'ai pas à chercher quelle somme de foi ces peintures contiennent. Je n'ai pas de preuves, ici ni ailleurs, que l'art chrétien puisse être renouvelé à notre époque. Besnard n'est pas, que je sache, de tournure d'esprit religieuse. Mais, pour mettre les choses au mieux, supposons à sa place un peintre de conviction catholique s'appliquant à réunir tous les éléments de la poésie catholique, mettant tous ses efforts pour faire œuvre de croyant que rien ne trouble.

Qu'il ait peint bravement, mais non naïvement, l'absurde, ou qu'il ait traité la légende en homme bien renseigné qui sait exactement quelle dose de réel et quelle dose d'hallucination elle comporte, — dans l'un et l'autre cas, son tableau ne sera pas le tableau religieux. Il ne pourra pas être l'œuvre de l'homme qui croit, parce qu'ici l'effort et la sympathie ne suffisent pas. L'art chrétien est un art très défini, dont l'histoire tient entre des dates parfaitement fixées, et qui a eu ses origines, son apogée et sa décadence. On le vit disparaître peu à peu aux approches de la Renaissance, quand les artistes s'avisèrent de peindre des vierges bien portantes, des martyres aux joues fleuries comme des roses épanouies, des Madeleines au désert pourvues d'un embonpoint peu ascétique. Les dénominations des figures, les sujets des tableaux restaient les mêmes, mais les personnages faisaient place à d'autres. Junon, et Minerve, et Cérès, et Vénus elle-même, ressuscitaient et prenaient

possession du paradis chrétien. C'était fini, et depuis, si des cas isolés se sont produits, ils ont achevé de prouver que l'art correspondant à l'état d'esprit chrétien était en décroissance comme cet esprit, disparaissait comme lui. Le tableau religieux archaïque, ne portant pas l'empreinte d'une conviction, apparaît réellement ce qu'il est : ou un pastiche ingénieux ou une inadmissible méprise.

Si, au contraire, l'artiste s'est attaché à montrer les côtés réels de l'anecdote mystique qu'il a entrepris de conter, s'il a voulu montrer l'homme dans le dieu et dans le saint, s'il a voulu expliquer l'apparition, faire voir les dessous du miracle, la religiosité sera plus que jamais absente de son œuvre. Le surnaturel est aussi incompatible avec ce qu'on appelle, dans la langue technique des ateliers, le « rendu du morceau », que le dogme avec la science historique et l'esprit critique. L'œuvre ainsi conçue est d'avance mise à l'index et serait con-

damnée par le concile le plus centre-gauche si elle était soumise à son examen.

Ce que Besnard a montré, c'est, sous une forme qui lui était commandée par la destination de l'édifice, le poème de la douleur et de l'espoir. La maladie de son enfant lui a fait sentir la dureté du sort, lui a fait apercevoir le malheur universel. Pourquoi la souffrance lui aurait-elle été épargnée, puisqu'elle est partout, puisqu'elle est mêlée sans cesse à la trame de la vie ? C'est sous l'empire de cette pensée, qu'il a exprimé la fatalité et la tristesse des maux hérités et aggravés par l'humanité inconsciente. Et c'est sous l'impression bienfaisante de la guérison, du retour à la lumière, qu'il a mis en face de ces premières scènes, une seconde série de compositions, où la joie profonde n'est pas oublieuse du malheur des autres, garde la gravité de la douleur récente, donne à entrevoir la guérison possible et demande à tous, quel que soit le sort, la résignation. Le

Christ joue, à travers toutes ces scènes, son rôle d'énergie bienfaisante.

Je rattacherai néanmoins l'œuvre de Berck-plage à l'art religieux incertain. Besnard est un épris de réalité, et toutes les scènes qu'il a peintes sur les murs de la chapelle valent par l'étude de vérité qu'elles contiennent. Ainsi la famille d'ouvriers sur le seuil de la maison, la femme qui fait l'aumône à un vieillard, les médecins et la sœur empressés autour de l'enfant opéré, la chambre de mort, la naissance de l'enfant, la grève, la colère, la misère, le crime, la résurrection de l'humanité incarnée par un Christ lumineux au milieu d'une nature en fête. Tout cela est net, de lignes harmonieuses, de colorations sobrement équilibrées. Mais je ne puis toujours me faire à cette figure de Christ, parfois douloureuse, parfois un peu élégante, qui se promène librement ou chavire sur sa croix à travers ces compositions. Il me semble qu'il y a là, souvent, deux arts, deux tableaux, qui n'arri-

vent pas à se confondre.

Je sais qu'il s'agit de la décoration d'une chapelle, je sais que l'artiste s'est fait la commande à lui-même, que rien ne le forçait à entreprendre un tel travail. Il est sûr pourtant qu'il n'y est pas tout-à-fait lui-même, malgré la tentative de rajeunissement du mythe chrétien, le caractère socialiste retrouvé dans l'Evangile que l'artiste a donné à son Christ, Mais le socialisme chrétien apparaît une telle machine de guerre, un tel pis aller pour reconquérir les esprits, pour s'emparer du monde de demain ! Je ne puis dire, bien entendu, comment s'orientera l'humanité, quel sort sera son sort. Rien n'indique toutefois qu'elle soit en route vers le mirage. Ses maîtres de toujours, les apôtres du Christ compris, lui ont appris l'intérêt immédiat, et elle veut, d'abord, vivre ici, prendre possession de la terre.

J'arrête ces réflexions où je me laisse aller à propos d'un parfait artiste, très épris de son métier, et très inquiet sur-

tout de l'ordonnance de la composition, du jeu éclatant et nuancé des couleurs, de l'indication juste des modelés. Je ne puis que le rassurer sur ces points, pour ma faible part, non pas pour rien lui apprendre, mais parce que j'apprends de lui, au contraire, la force et la grâce vitales que peut recéler la peinture.

Je ne le quitte pas encore pourtant sans dire quelques mots de l'œuvre qu'il mène à bien en ce moment, et qui n'est pas une œuvre de peintre, mais de graveur. C'est une série d'images, analogues par le point de départ aux danses des morts des artistes du Moyen Age et de la Renaissance. Je souhaite qu'elles soient un jour exposées, par une décision de l'amateur à qui elles appartiennent. On admirera, alors, combien, de sa fine pointe, en quelques centimètres carrés de cuivre, Besnard a mis de philosophie générale et profonde, d'observation pitoyable, de haute ironie. Même si je ne revois plus ces gravures, je me souviendrai de la Mort en costume de

soirée qui va désigner, dans un bal, une jeune fille aux jolies épaules tombantes, comme une maîtresse de maison qui engagerait son invitée à danser. De même, je garde en ma mémoire la face pâle de ce voyageur qui se tourne inquiètement, pendant que son cheval continue la route, vers l'endroit où il a cru voir remuer une forme, — et cette image hardie, à la fois brûlante et froide, où la mort prend la place de l'amant près du corps pâmé de sa maîtresse, — et ce dandy macabre perdu dans une foule de fête, frôlant ses proies, — et le squelette vêtu en courtisane que suit avidement le passant, — et les représentations rapides, furtives, du vertige, de l'apoplexie, du duel, du coup de filet. Toutes ces images sont d'une élégance macabre, réalisent pleinement l'art d'illustrateur de Besnard, prouvé déjà dans *Jocelyn*, la *Dame aux camélias*, *l'Affaire Clémenceau*, la *Lutte pour la vie*, la *Force psychique*.

Mais ici l'illustration peut se passer de texte. Forme et fond, Besnard a tou

tiré de lui-même. Cela achève sa physionomie, marque le chemin parcouru depuis l'Ecole des Beaux-Arts et la Villa Médicis. En somme, l'art de Besnard a grandi et grandira encore, parce que, en lui comme chez tous ceux qui ont affirmé leur passage à travers la vie, il y a un esprit qui voit, qui comprend, qui a la force d'exprimer. Cela me paraît prouvé surabondamment par sa peinture décorative, savante et sereine, triste et pitoyable, par ses portraits de force élégante et joyeuse, par ses paysages de forme opulente et de parure radieuse, tels que ceux du lac d'Annecy, d'Algérie, des jardins et des plages où se plaît sa contemplation. Il est aujourd'hui en pleine possession de sa faculté de pensée et de peinture, il continue une œuvre qui est l'image de la vie, une alternance de joie et de mélancolie.

XII

FALGUIÈRE

15 avril 1900

Les récits de la fin de Falguière sont infiniment touchants, fixent avec des traits de résignation, de courage, d'héroïsme, une dernière image de l'artiste qui vient de disparaître. Avant de s'endormir pour toujours il a su dire adieu à la vie, à son art, à ceux qui étaient auprès de son cœur. Il s'en va à Nîmes voir en place la statue inachevée d'Aphonse Daudet, et c'est pendant son voyage qu'il sent le froid contact de la mort. Il rentre à Paris, tout haletant de son effort, il arrive à son logis de la rue d'Assas, il s'arrête, regarde longuement son atelier,

reste indécis, il a envie de revoir les monuments commencés, mais sa faiblesse est trop grande, et il lui faut employer toute sa volonté pour rentrer chez lui, s'étendre sur le lit qu'il ne pourra plus quitter. L'énergie qui lui reste est ainsi employée à prendre l'attitude gisante qu'il aura au tombeau. Pourtant, il ne tombe pas en vaincu. Lorsqu'il a bien compris que c'est la fin, et qu'il tient dans ses mains moites et fiévreuses les mains de sa femme et de ses fils, il veut encore auprès de lui ses élèves, et son ami de jeunesse, son compagnon de Rome, M. Paul Dubois. Il souffre cruellement, mais il domine sa souffrance, et il confie son agonie à la tendresse et à l'amitié fidèles.

Ce joyeux Toulousain, qui aima le plaisir de Paris, qui se montra toujours d'humeur si allègre, qui se plut finalement à l'improvisation d'un art joli et sensuel, est donc parti avec une fierté de stoïcien. Cela va bien, après tout, avec la gaieté insouciante qu'il arborait, avec

cet air de bravoure qu'il chantait par ses allures, par sa conversation, par sa sculpture. Mais cela donne à penser, aussi, qu'il y eut chez Falguière un fond de pensée plus inquiet et plus grave qu'on n'aurait pu le supposer. Sous la jovialité de l'homme, qui sait s'il n'y eut pas la douleur d'un rêve d'artiste déçu ? On est tenté de croire à une mélancolie, malgré le talent, malgré le succès, malgré les honneurs, le prix de Rome de 1859, les médailles de 1864 et de 1867, la médaille de 1868, la décoration de 1870, l'Institut, les commandes. Examinons l'œuvre après avoir rendu hommage à l'homme, examinons-la au moins sur ses points essentiels, pour essayer de définir les diverses tendances de l'esprit de l'artiste, et peut-être notre conclusion sera-t-elle mieux en accord avec la fin émouvante de Falguière qu'avec les apparences officielles et plaisantes de sa vie.

Élève de Jouffroy, lauréat du prix de Rome, Falguière eut une première ma-

nière qui rejoignait la nature à travers l'antiquité. Cette manière est parfaitement représentée au musée du Luxembourg par le bronze du *Vainqueur au combat de coqs*, exposé au Salon de 1864, et par le marbre de *Tarcisius, martyr chrétien*, exposé au Salon de 1868. Je viens de revoir ces deux œuvres de la jeunesse de l'artiste. Elles ont un véritable charme, et je crois bien qu'elles auraient dû rester dans la préoccupation de l'artiste, non comme des réalisations complètes, comme des points d'arrivée, mais comme des points de départ, comme les indications d'un développement logique. Ce sont des œuvres d'école, mais elles sont tout de même animées d'un sentiment de liberté que donne seule la nature.

Le *Vainqueur au combat de coqs*, lancé dans sa course, agitant joyeusement sa main gauche, serrant contre lui, de son autre main, l'oiseau victorieux, la tête tournée en un souple et joli mouvement, tout son corps d'adolescent orné d'une grâce fine, de la première fleur de

la jeunesse, se rattache bien moins aux imitations de la sculpture antique qu'à cette sculpture elle-même. Il y a une parenté avec les *Pêcheurs napolitains* à la tortue, à la coquille, de Rude et de Carpeaux, lesquels ressemblent aux garçonnets de la statuaire grecque, occupés à se tirer une épine du pied. Mais le petit coureur de Falguière ressemble à mieux encore. Par l'expression de joie singulière du visage, par l'inconscience heureuse et légèrement cruelle du sourire, le vainqueur au combat de coqs est un Éros, et c'est un heureux début que celui-là, ravivant la grâce païenne dans son expression la plus vive, la plus aiguë.

Le *Tarcisius, martyr chrétien*, du même talent, est d'une expression toute différente. Des pieds à la tête, le petit corps lapidé de l'enfant mourant est d'un caractère humble, débile, morbide. Le torse et les membres malingres font paraître la tête grosse, anormale. Toute cette vie qui s'en va était chétive, mal équilibrée, mais exaltée et rendue belle par l'ardeur

de la croyance, la volonté du sacrifice. En face de la jeunesse agile, de l'existence librement éclose, de la force subtile et de la joie épanouie de l'enfant vainqueur, cet autre enfant vaincu montrait un artiste déjà expert à saisir les nuances de sentiment, à les mener jusqu'à leurs réalisations complètes par la pratique du plus sûr métier.

Falguière continua de montrer la même sûreté dans l'exécution des figures isolées. Il savait bien ce qu'il avait à dire, s'exprimait avec netteté, démontrait par le résultat une intelligence très ouverte aux significations de la forme, une réflexion rendue maîtresse de son sujet. Le *Pierre Corneille* du Théâtre-Français, et surtout le *Saint Vincent de Paul* du Panthéon, sont du même style ferme que ses œuvres de début, avec une ampleur nouvelle. L'écrivain, assis, écrivant, est un peu paré d'une poésie cornélienne apprêtée, et le sculpteur a fait de lui une interprétation officielle et théâtrale, avec la préoccupation, sans doute, du

lieu et du décor où devait apparaître la statue. Le prêtre, par contre, est d'une humanité tout-à-fait sobre, d'une vérité infiniment sensible, ce qui n'empêche nullement la complexité de l'expression. Le landais Vincent de Paul ne fut pas, comme on le pense bien, un simple homme charitable, passant ses jours et ses nuits à aller ramasser par les rues des petits enfants abandonnés. C'est la légende, c'est la signification de son rôle qui le veut ainsi, et Falguière n'a eu garde de manquer à cette représentation idéale de son personnage : il est devant nous, enveloppé de son manteau, avec deux petits êtres tout nus, endormis dans ses fortes mains qui se font doucement maternelles. Mais cette bonté active se doublait d'une faculté organisatrice et dirigeante. Fondateur de confréries de charité, chef de missions, réformateur des mœurs du clergé et des abbayes, précepteur de familles princières, aumônier royal des galères de France, créateur de l'institution des Sœurs de

reste indécis, il a envie de revoir les monuments commencés, mais sa faiblesse est trop grande, et il lui faut employer toute sa volonté pour rentrer chez lui, s'étendre sur le lit qu'il ne pourra plus quitter. L'énergie qui lui reste est ainsi employée à prendre l'attitude gisante qu'il aura au tombeau. Pourtant, il ne tombe pas en vaincu. Lorsqu'il a bien compris que c'est la fin, et qu'il tient dans ses mains moites et fiévreuses les mains de sa femme et de ses fils, il veut encore auprès de lui ses élèves, et son ami de jeunesse, son compagnon de Rome, M. Paul Dubois. Il souffre cruellement, mais il domine sa souffrance, et il confie son agonie à la tendresse et à l'amitié fidèles.

Ce joyeux Toulousain, qui aima le plaisir de Paris, qui se montra toujours d'humeur si allègre, qui se plut finalement à l'improvisation d'un art joli et sensuel, est donc parti avec une fierté de stoïcien. Cela va bien, après tout, avec la gaieté insouciante qu'il arborait, avec

d'apparent dans le costume, de dégingandé dans l'attitude, qui montrait son talent plus épars, sa pensée plus incertaine, gagnée par la facilité. L'essentiel était que Lamartine eût sa signification de poète, Gambetta son allure d'homme d'action, d'orateur, d'entraîneur de foules, La Rochejaquelein son caractère de fin capitaine de chouannerie. Cherchez dans votre souvenir, vous retrouverez ces traits particuliers, ces preuves de pénétration.

Si vous voulez vous définir exactement Falguière, n'oubliez pas qu'il est représentatif d'une heureuse région de notre France, de la cité de Toulouse, rose et dorée, ville de poètes, de chanteurs, d'orateurs, où la fée du soleil a doté ses enfants des dons de l'improvisation enivrée d'elle-même, de l'assimilation illusionnée et fougueuse. Ceux qui sont ainsi doués aiment la réalisation immédiate, s'irritent des obstacles, s'énervent vite et peuvent gâcher leur ébauche lorsqu'ils veulent l'achever sans les délais de

l'étude et de la patience. Falguière, soumis à la discipline romaine, qui aurait pu, d'ailleurs, tarir la source de son inspiration, dessécher la sève de son talent, revint aux dons rapides de sa race lorsqu'il lui fallut faire face aux multiples travaux qui lui vinrent de sa célébrité parisienne. Il a été, aux jours des ouvertures de Salons, un des triomphateurs de Paris, mais il a été aussi, il est impossible d'en douter, une victime de son travail forcé et de sa situation brillante. Il a terminé la plupart de ses œuvres, non par la pénétration obstinée, rude, difficultueuse de la nature, mais par l'arrangement théâtral et la facilité d'une manière. Le mouvement de vie, la richesse d'expression, qu'il affirma tout d'abord, s'affaiblirent lorsqu'ils furent aux prises avec de grandes œuvres, échouèrent dans des circonstances qu'il est impossible d'ignorer.

Rappelez-vous, dans les *Tableaux de siège* de Théophile Gautier, une description d'une statue de la *Résistance*, modelée en neige sur un rempart de Paris

pendant l'hiver meurtrier de 1870. Il semble que cette énorme figure, bientôt évanouie, fondue en eau et en boue, soit comme l'emblème des entreprises où voulut se hausser le délicat patricien du *Vainqueur au combat de coqs* et de *Tarcisius, martyr chrétien.*

Souvenez-vous que, vers 1882, Paris assista à une curieuse expérience. Par une ébauche du sculpteur installée sur le sommet de l'Arc de triomphe, on tenta de transformer la perspective et le caractère de l'un des paysages admirés de la ville. Depuis, nous en avons vu bien d'autres! Pendant des semaines, des mois, la carcasse de lattes bourrée de plâtras et de chiffons fut offerte à la contemplation et à la critique. On demandait un jugement: il fut défavorable. Il n'était pas difficile de prévoir que le monument ne comporterait pas ce quadrige conduit par une République, que l'idée moderne ne pourrait se poser sur ce bloc qui a déjà un passé, qui est daté comme Notre-Dame et Versailles. Il y

eut fatigue des yeux et de l'esprit à essayer de comprendre l'allure et la signification des personnages. De loin, on ne distinguait qu'un objet confus posé au centre de la plate-forme de l'Arc, comme une pendule sur une cheminée. On s'approchait, et, à chaque pas, l'ensemble diminuait, disparaissait. Par contre, quelques révélations de détails : des têtes de chevaux, des bras de femmes profilés sur le ciel. Puis, ces visions elles-mêmes comme effondrées. On n'apercevait plus bientôt que des pattes de chevaux, et leurs sabots battant l'air. Puis, plus rien. On pouvait faire le tour de l'Arc de triomphe, la face levée, les regards au ciel, le cou tordu, sans qu'aucun signe vînt révéler que là-haut un char roulait, des coursiers galopaient, une République se dressait victorieuse. C'était bien pis si l'on se plaçait avenue de la Grande-Armée. Un monument de ce genre, qui devrait avoir deux faces, n'est pas admissible avec un revers. Or, que devenait celui-ci, orné d'un chef-

d'œuvre à sa partie orientale, et déjà diminué par les médiocres bas-reliefs de sa partie occidentale, lorsqu'il apparaissait, *de dos*, surmonté de croupes d'animaux, de bustes de personnages, qui ne constituaient qu'un rébus de pierre et détruisaient la silhouette consacrée de l' « arche triomphale » ?

Cette expérience sera probablement la dernière. La tentative échouant, malgré le renom de Falguière, a dû faire comprendre combien il est vain de vouloir finir l'œuvre qu'une génération a laissée inachevée. Quoi que l'on invente ou que l'on fasse, quelque ingénieux que soit le motif, quelque savante que soit la décoration, c'est une faute historique et artistique que de vouloir mettre sa signature sur l'œuvre d'un autre temps. Tout ajouté risque fort de n'être qu'une superfétation.

Je sais bien que l'on peut faire remarquer la cruauté de l'apothéose, la dure partialité de l'œuvre d'art exaltant le chef et ses capitaines, et écrasant de son

poids la foule anonyme vouée à la mort et à l'oubli par le César. L'idée était généreuse et juste de vouloir une réparation pour ces morts inconnus, on pouvait ardemment désirer que surgît le souvenir des armées d'obscurs tombés sur les champs de bataille de l'Europe. Mais on oubliait alors que la réparation a été faite, que la justice a eu son jour. Quand le gouvernement de Louis-Philippe confia à Rude la tâche d'évoquer le départ des volontaires, et que le sculpteur fit s'ouvrir dans la pierre la bouche furieuse de la Patrie rugissant la *Marseillaise*, les soldats de la Révolution furent vengés. Il y avait une protestation et un arrêt inscrits en travers de l'apologie d'un seul. On pouvait laisser le triomphateur de Cortot en tête à tête avec la violente Euménide de Rude, et décider que le monument resterait ainsi, comme une grande chose morte portant toute sa signification.

Le groupe de Falguière, avec des proportions à déterminer, aurait-il pu

trouver place ailleurs ? Sa *République* pouvait-elle descendre de l'acrotère de l'Arc de triomphe et venir se mêler aux passants d'un faubourg ? On sait seulement l'erreur commise, et l'abandon total du groupe. Monument de neige !

On sait aussi une autre erreur commise au Panthéon. Il suffit d'un seul regard jeté derrière la toile qui abrite, au fond du temple, le combat du *Progrès terrassant l'Erreur* pour s'apercevoir de la disproportion et du vide de ces figures et de leurs accessoires. Monument de neige, encore, qui va disparaître ! Enfin, sans rentrer dans une dispute qui restera célèbre, la statue de Balzac commandée à l'artiste par la Société des Gens de lettres pour remplacer le Balzac de Rodin, n'était-elle pas aussi, de l'avis unanime, une œuvre hâtive et creuse ? Statue de neige ! Tirons un voile, comme on a fait au Panthéon, sur ces œuvres mort-nées. Il est certain que Falguière, en ces circonstances, s'irritait des lenteurs du travail, confondait l'énormité

des proportions avec la vraie grandeur, qui est dans la force du modelé, et se trouvait à bout d'efforts après le premier travail rapidement mené de tout son savoir et de toute sa faconde.

Examinez tous les grands travaux qu'il fut chargé d'exécuter, vous trouverez une alternance, un dosage différent des qualités et des défauts qu'il eut en partage. Il avait une vive imagination de sculpteur, avec un goût habituellement fin, et il sut créer dans son art. Il donne, aux lendemains de nos défaites, une formule du monument patriotique avec *La Suisse accueillant l'armée française*, qui est à Genève, la Suisse relevant un jeune soldat qui tombe, et cela sans pantomime excessive, sans tapage de gestes et d'expression. Par contre, il se laisse aller aux conventions décoratives avec le monument de l'amiral Courbet, qui est à Abbeville. Sculpteur de bustes, s'il n'a pas la fine nervosité de Carpeaux, la singulière profondeur d'expression vivante de Rodin, il est néanmoins très

intelligent et très avisé portraitiste, comme on peut en juger sur un exemple facile à vérifier, le buste de la baronne Daumesnil, qui est au musée du Luxembourg. Peintre, car il a touché à la palette et aux brosses, il a fait la preuve, par une forme d'art autre que la sienne, qu'il avait un juste sentiment de la lumière et des ombres : ses *Lutteurs*, son *Caïn et Abel*, ses *Nains*, sont de la sculpture colorée.

Il a fait tout cela, touché à tout cela, il a travaillé à force, il a conduit ses commandes de statues et de groupes jusqu'à leur achèvement. Il laisse, non encore vus, les monuments de Pasteur, de Bizet, d'Ambroise Thomas, et en même temps, lorsqu'il a senti la vieillesse proche, qu'il s'est trouvé tout près de la soixantaine, il a eu une crise de sculpture sincère. Las des programmes, attiré par l'éternelle nature, troublé peut-être par l'exemple de Rodin, qui découvre sans cesse des formes, des mouvements, des expressions dans l'inépuisable produc-

tion de la vie, il a donné en quelques années ces statues de femmes qui lui ont valu comme un recommencement de renommée : *Diane*, *Nymphe chasseresse*, *Bacchantes*, *Femme au paon*, presque toujours le même corps solide, râblé, sous un nom différent, une sculpture de nu à la fois ferme et frémissante qui met parfois en valeur un joli rythme du corps et plus souvent le grain de la chair, les plis de la peau. Il fut là, avec une force indéniable, un poète du déshabillé, un Praxitèle de Paris, très libre, relâché même le jour où il osa la *Danseuse* qui fut surtout un sujet de chronique et qui était bien un morceau composite de décadence, avec sa danse du ventre espagnole, ses gestes de Javanaise, sa coiffure à la mode symboliste, et la ressemblance belge, voulue ou de hasard, affichée par son visage. C'était loin déjà de la petite *Diane*, hardiment dévêtue, mais décochant sa flèche avec un regard si fier et dédaigneux sous ses paupières abaissées.

Je ne saissi cette revue brève de l'œuvre de Falguière, si cet essai de caractérisation de quelques-unes de ses œuvres et de ses tentatives essentielles, suffira pour suggérer que cet heureux fut un tourmenté, que ce facile et glorieux producteur fut un inquiet, que cet artiste acclamé eut conscience, à mesure qu'il avançait dans la vie et qu'il possédait son art, du combat qu'il portait en lui. Ceux qui sont véritablement affranchis de toutes conventions et qui se confient de toute leur intelligence, de toute leur sensibilité, au génie de la nature, sont rares. Celui-ci laisse après lui des figures vivantes, qui pensent, qui pleurent et qui sourient. Le léger *Vainqueur du combat de coqs*, le petit *Martyr*, si frêle, le bon et réfléchi *Saint Vincent de Paul*, la *Diane* charnelle et hautaine, — j'en oublie ou j'en méconnais peut-être, — sont autour de sa tombe. Puisse Falguière, rassuré et confiant, les avoir vus ainsi rassemblés à sa minute suprême, après le long regard qu'il donna à son atelier la veille de sa mort !

XIII

DALOU

15 février 1900

Songez aux groupes et aux statues qu'exhibent nos jardins et nos places publiques. Rude, Carpeaux exceptés, l'hommage légitime rendu au maréchal Ney de la place de l'Observatoire, à la Fontaine du Luxembourg, à la Flore des Tuileries, à la Danse de l'Opéra, combien de banalités et de contre-sens n'avons-nous pas à subir depuis le télégraphe de Chappe et la parade de Danton, jusqu'à tous les bonshommes qui dressent leurs redingotes d'après nature aux ronds-points de nos avenues ? Avouons que l'Emile Augier de la place

de l'Odéon et le Guy de Maupassant du parc Monceau ne nous donnent pas le frisson sacré, et que nos artistes se satisfont trop vite à exécuter les programmes officiels, à répéter les attitudes convenues du marbre et du bronze, à les agrémenter de fausses ingéniosités. Et reconnaissons alors qu'un artiste tel que Dalou donne la preuve de sa réflexion, met en œuvre consciencieusement les ressources de son art pour servir sa pensée et doter Paris de monuments durables.

L'occasion est favorable pour essayer une définition de l'artiste. Par l'inauguration de deux œuvres d'importance, il est de nouveau associé à l'histoire de Paris, et, on peut le dire aussi, à l'histoire de la France. A quelques jours d'intervalle, le *Triomphe de la République* et le *Monument d'Alphand* viennent de surgir du sol de la ville, d'apparaître dans le paysage de nos avenues, de nos maisons, sous notre ciel d'hiver gris et argenté. A la fin de novembre, les pou-

voirs publics, la population de Paris, les délégations nombreuses des départements, ont défilé place de la Nation, devant le groupe de bronze que domine la figure de la République, et, malgré la destination autre rêvée par le statuaire, le lieu me paraît devoir être définitivement approuvé. En décembre, par un froid rigoureux et devant une assistance restreinte, le monument élevé au rôle et au labeur d'Alphand a été installé officiellement dans l'avenue du Bois de Boulogne. L'endroit était tout naturellement désigné, dans cette région surveillée, choyée, embellie par le goût d'Alphand. C'est l'hommage que l'on devait à ce grand jardinier qui a sauvé tant d'aspects artificiels de nos promenades et de nos squares en leur prodiguant les couleurs, les parfums, les grâces des fleurs délicates et vivantes.

L'auteur et ses œuvres nous sollicitent maintenant, et c'est à leur recherche qu'il nous faut aller. La vision de l'homme et le rapide examen de sa vie

d'artiste nous aideront peut-être à deviner comment et pourquoi il a conçu ces deux monuments d'actualité.

Ce n'est pas hors de chez lui, au hasard des rencontres du Salon, de quelque séance de commission ou d'un tournant de rue, qu'il faut voir un artiste. Le plus simple revêt quand même un certain caractère représentatif, et, s'il n'est pas animé par une discussion et une émotion, il est distrait en songeant au travail qu'il a laissé en train, qui l'exalte ou qui le désespère, et dont l'obsession le suit partout où il va et à travers tous les sujets de conversation. Dalou, toutefois, pour l'avoir seulement entrevu, me parut toujours un actif, un inquiet, un ardent. Il a les yeux perçants, le regard direct, la parole abondante, et s'il s'exprime avec bonhomie et accompagne souvent ce qu'il dit d'un sourire, il n'en garde pas moins, sur son visage émacié, une expression souffrante et amère. Cette expression, je ne me charge naturellement pas

de l'expliquer, et même il est impossible de ne pas noter que si elle est vraiment inscrite sur la face intelligente de l'homme, elle manque à ses œuvres, sauf à une seule, qui est, il est vrai, une œuvre forcément douloureuse, une statue de gisant : Auguste Blanqui couché sur la pierre du tombeau. Il faut bien ici, sans dire un mot de politique, en restant au seul point de vue historique, et dans le seul examen des rapports de l'art avec la vie, il faut bien, dis-je, remarquer qu'il y a en Dalou un homme de ce temps, qui a connu, partagé les passions de ce temps, qui est intervenu, pour sa part, dans les querelles sociales, et qui a pris, un certain jour, attitude de révolte et de combat. Si cela se passait sous silence, la biographie de l'artiste en perdrait sa signification. Il est évident que, comme beaucoup d'hommes de sa génération, Dalou a eu son grand tournant d'existence en 1870-71. La guerre franco-allemande, le siège de Paris, l'insurrection et la Com-



mune l'ont pris jeune homme, — il avait tout juste trente ans, — et il est sorti homme de cette fournaise. S'il a perdu des illusions, il a gardé le souvenir, et, on peut le dire à son honneur, il a gardé aussi des convictions et des passions. Je n'oublierai jamais, parmi les rencontres que j'ai faites de Jules Dalou, celle du 2 décembre 1888, jour où l'agitation boulangiste avait provoqué la manifestation dite manifestation Baudin, un long défilé qui traversa Paris, de la place de l'Hôtel de ville au cimetière Montmartre : au premier rang de la foule, avenue Victoria, à une place que j'indiquerais, je crois bien, avec une pécision absolue, je vis Dalou, levant son chapeau d'une main fébrile, acclamant le cortège, et je fus frappé de la pâleur, de la violence et de l'émotion de son visage. Il n'y a donc rien d'étonnant si un tel artiste, ayant gardé au profond de son cœur une animation de militant, a communiqué au bronze un tremblement, une flamme et une

tristesse, le jour où il a dû représenter Auguste Blanqui, ce maudit de la démocratie, extraordinaire personnage de légende, méconnu de ceux-mêmes pour lesquels il combattait, et qui n'a trouvé justice pour sa pensée et son caractère que dans la mort, le vers écrit pour Edgar Poë par Stéphane Mallarmé trouvant ici encore sa signification :

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

Mais ce sentiment de révolte et de douleur que nous voyons se manifester par le bronze du Père-Lachaise ne domine pas l'œuvre de Dalou, et il ne faudrait pas, pour la raison qu'il a fait partie de la fédération des artistes en 1870 et qu'il a accepté, de concert avec le peintre Jules Héreau, le poste de conservateur du Louvre pendant l'insurrection de 1871, il ne faudrait pas, dis-je, vouloir trouver dans ses œuvres, non seulement un caractère de protestation sociale, mais encore l'audace d'un art

révolutionnaire. Nullement. Ce qui se révèle clairement par les œuvres longtemps méditées et savammant exécutées de Dalou, c'est une sagesse, une prudence de composition, qui font de lui un traditionnel visiblement épris de l'ornementation acquise, de l'équilibre, de la raison de nos belles époques classiques. Mais ce goût de l'ordonnance ne suffirait pas à lui faire une personnalité. Fort heureusement pour lui et pour nous, il a en partage une qualité plus précieuse, qui est l'amour de la vie épanouie, de la plénitude des formes, et c'est par là, par cette faculté de vision directe et d'émotion, que valent les monuments d'un arrangement à la fois correct et compliqué, dont les récents exemples nous sont fournis par le *Triomphe de la République* et le *Monument d'Alphand*.

Ajoutons encore à ceci qu'il y a certainement, chez Dalou, un effort vers la liberté, une volonté de ne pas rester l'esclave d'une formule, de vouloir di-

nous voudrions voir à l'humanité d'aujourd'hui et aux artistes qui la guident vers demain ?

C'est ainsi que, sans le buste de Delacroix qui domine si superbement le monument du Luxembourg, rien, chez les personnages allégoriques, n'inciterait à songer à l'œuvre de Delacroix, ni le Temps qui hausse la Renommée vers le socle, ni la Renommée qui tend ses palmes, ni le Génie qui applaudit. Heureusement, il y a ce Delacroix enveloppé d'un cache-nez, ce Delacroix frileux, sévère et hautain, qui réduit à une valeur conventionnelle les figures de son piédestal, et qui nous force à aimer le monument et son sculpteur. C'est ainsi encore que je craignais de trouver le *Triomphe de la République* une composition arrangée, ingénieuse et froide, au seul énoncé de la boule, du char, des lions, du génie portant une torche, et des personnages qui entourent le char : le Travail, la Justice, la Fécondité, tout en supposant bien qu'il y aurait les com-

versifier les sujets. Bien certainement le sculpteur des *Etats-Généraux*, de *La Paix*, du *Silène*, du *Delacroix*, du projet de *Fontaine* du Salon de 1891, du *Vase* du musée du Luxembourg, des bustes que nous avons vus depuis vingt ans aux expositions annuelles, et, enfin, des deux œuvres qui viennent d'être dévoilées, ce sculpteur ne veut pas être l'esclave d'une manière, se refuse à répéter les mêmes effets et se montre, devant chaque sujet nouveau, décidé à entreprendre une besogne nouvelle. On le voudrait moins enclin à l'allégorie, se faisant à lui-même des objections lorsqu'il s'agit de *remplir* une composition. Sans doute il est passé maître en ces remplissages, il n'omet rien, il sait grouper, il joue en virtuose des accessoires. Mais est-ce notre faute s'il y a malgré tout quelque chose d'usé dans cette décoration qui a joué son rôle fastueux et utile au XVII[e] siècle, au XVIII[e] siècle, et qui ne satisfait plus aussi bien la tendance de simplicité et de force que

celui de la République qui étend la main. Trois gestes, pour un monument qui doit exprimer une seule pensée, c'est deux gestes de trop, et la figure de la République était là pour le seul geste utile et beau. De ce point de vue, d'ailleurs, les deux figures qui accompagnent le char : le Travail et la Justice, sont superbes de vie personnelle tout en donnant l'exemple de la subordination à l'idée maîtresse qui les réunit. Le Travail, un forgeron, le marteau sur l'épaule, est un ouvrier des villes, image de force calme. La Justice, ample et musclée, de visage serein et loyal, laissant traîner son manteau d'hermine en un beau déroulement, a le port et l'allure des femmes de Véronèse. Et c'est d'une même beauté saine, charnue, vigoureuse, que se pare la femme nue qui représente la Fécondité. L'ensemble se résout en grâce plutôt qu'en force, mais surtout la juste sensation éprouvée est celle du mouvement. L'entrain de la jeunesse anime toutes les parties de cet ensemble

pensations de beaux morceaux savoureux. Ces morceaux y sont. Je ne puis me faire à l'idée d'une boule juchée sur un char, et d'un personnage juché sur cette boule, tout cela net, précis, surprenant l'esprit par une exactitude de tour de force. Je ne puis non plus m'animer et m'émouvoir devant ces lions attelés, ni croire à la nécessité du Génie qui les guide, malgré la science, la pondération, la vigueur élégante de cette statue de Génie. Mais ici, c'est de l'ensemble du monument qu'il s'agit, et non de la beauté particulière du détail. Or, le monument, vu de profil, se passerait aisément de cette figure penchée vers les lions et qui se retourne vers la République. Il y aurait alors là une échancrure, un grand vide, qui allongerait l'attelage et dresserait plus haut la République. De plus, toujours avec la vision de profil, il y a trois grands gestes dans le monument de M. Dalou : celui du Génie qui brandit la torche, celui de la Fécondité qui jette des fleurs à la foule,

jeune, au visage charmant, au corps robuste, à l'allure rapide, c'est une femme aux formes gracieuses nettement accusées, les jambes longues, fines et fortes supportant les flancs larges, le ventre épanoui à porter un monde, la taille svelte, la poitrine solide, les seins jeunes. Tout frémit, vit, respire, et la déesse moderne s'avance, d'un pied assuré, étendant la main avec un geste d'assurance et de pacification. Le sentiment est de juvénilité et d'espoir. Que la République était belle sous l'empire ! disait Edouard Durranc. Que la République est belle aussi, de l'exil ! Dalou a conçu celle-ci à Londres, où l'avait jeté la défaite de la Commune, et elle est vraiment douée d'un charme, gracieuse, aérienne. Elle nous change heureusement des formes simplement massives qui ne donnent à penser qu'au poids de la fonte. Mieux vaut la vraie grâce que la fausse force.

Cette République est bien où elle doit être, place de la Nation, à l'un des grands

fin et harmonieux. Tout le cortège est d'une allure passante, les personnages aident à la même œuvre, sont occupés à la même action, qui est de faire avancer et d'accompagner le char qui porte la République. Ce mouvement en avant est la première qualité d'ensemble du monument de Dalou. Il est une autre qualité qui, pour moi, suffirait à faire oublier tout le reste. Ce monument dénommé le *Triomphe de la République* justifie son titre : la République y triomphe sculpturalement, par la forme et par l'expression.

Il faut bien dire que ce n'était pas chose facile de sculpter une République, type consacré, buste officiel, effigie de monnaie. Dalou a pris le bon parti, il a accepté la tradition : le bonnet phrygien, le faisceau, la tunique antique ; mais néanmoins, comme les Grecs recommençant, avec des nuances de nature, leurs déesses au type fixé, il a fait une statue nouvelle. Lui aussi, il a eu recours à la nature, et c'est une femme

la grande tradition du travail, l'évolution vitale de la race. Dalou, parti il y a trente ans en exilé, salué aujourd'hui comme un vainqueur, aura connu ainsi, non pas l'ironie des choses, mais la justice immanente que célébrait un jour un orateur qu'il aimait, cette justice lente, tardive, qui va, tâtonne, s'arrête, mais qui, finalement, tient compte de tous les efforts et récompense tous les labeurs.

C'est surtout le *Triomphe de la République* qui a été la raison d'être de cette esquisse de la physionomie de l'artiste. Il serait toutefois injuste de ne pas s'arrêter au *Monument d'Alphand*, dont j'ai dit l'emplacement et la signification. Alphand, directeur des travaux de Paris, qui a été l'un des agents actifs de la transformation de notre ville, avait droit à ce que son souvenir fût gardé. Il eut, pendant des années, la haute main sur tout, présidant à la réfection des égoûts et à l'enlèvement des neiges comme à l'édification des œuvres d'art. En embellissant Paris, il est certain qu'il l'a aussi banalisé,

carrefours où la Révolution tint ses assises, sur la hauteur du faubourg qui se creuse en lit de torrent jusqu'à la Bastille. Le visage tourné vers le faubourg Saint-Antoine, elle domine de sa figure aérienne cent ans d'histoire, les foules écoulées, les foules à venir. C'est avec la foule qu'il faut la voir, comme on l'a vue au jour de l'inauguration, la place remuante, le défilé sans fin qui semblait entraîner le char, la République svelte et précise, apparaissant seule au-dessus de l'humanité en marche. On eut alors la vraie notion de l'œuvre. Cette apparition légère est faite pour surgir au-dessus d'une masse humaine, elle est en accord avec les défilés pour lesquels il faut un rythme de la rue, joyeux et envolé, comme celui de la Marche des Corporations des *Maîtres chanteurs*. Il y a de ces bonheurs dans la vie d'un artiste : Dalou, ce jour-là, a certainement vu vivre son œuvre, il l'a sentie en communication avec la vie environnante, avec le Paris historique, avec ces corps de métiers qui continuent

venue du Bois de Boulogne. C'est un hémicycle dont la paroi interne présente, en bas relief, une foule de travailleurs : terrassiers, jardiniers, maçons, etc. En avant, un piédestal orné à sa base de l'écusson de la ville de Paris, et qui est entouré par quatre personnages en haut-relief, qui sont l'architecte, l'ingénieur, le peintre et le sculpteur. Ajoutons, pour donner le renseignement précis, que ces quatre personnages reproduisent les traits de MM. Bouvard, Huet, Roll et Dalou : mais en réalité, dans la pensée de l'artiste, ce sont des figures impersonnelles qui jouent, de même que les travailleurs de l'hémicycle, leurs rôles de collaborateurs d'Alphand. Celui-ci est debout sur le piédestal, dominant de toute sa hauteur les autres figures. L'architecte montre un plan, l'ingénieur semble écouter, le peintre et le sculpteur se renversent légèrement en arrière pour contempler le personnage principal. Celui-ci, à son tour, se penche en avant pour apercevoir ses aides et converser

qu'il a aidé au développement des avenues droites, des carrefours semblables. Il a obéi en cela à l'impulsion qui crée, à l'ouest de Paris, une ville nouvelle, cosmopolite et luxueuse, et il lui aurait été probablement difficile de contrarier un mouvement qui a ses origines dans notre civilisation industrielle, qui a sa logique, qui se produit concurremment avec des mouvements analogues dans le reste du monde, et qui aura son aboutissement fatal. Alphand a travaillé à cette œuvre, mais il a, aussi, aimé la verdure, et par là il aura donné une bonne leçon de choses aux citadins qui sauront la comprendre, leur indiquant, consciemment ou inconsciemment, qu'importe ! le refuge de la nature pour se reposer, se retrouver, se refaire, lorsqu'ils auront enfin l'effroi du surmenage imposé par la vie des grandes villes.

Le monument consacré à Alphand par Dalou pourra signifier tout cela, avec un peu de bonne volonté, parmi les pelouses, les fleurs, les arbres de l'a-

simple et toute charmante, il m'a fait connaître ce qui m'intéressait, comment sa pensée et son art étaient nés en lui, quelles bonnes influences les avaient aidés, quels arrèts les avaient contrariés.

Derrière la gare Montparnasse, impasse du Maine, c'est là, un matin d'hiver, que j'ai frappé à la porte du sculpteur. On est loin, dans cette région ouvrière, des fêtes et des inaugurations. Le sol est dur, le ruisseau gelé, un squelette d'arbre frôle un triste mur. La petite porte s'ouvre, et Dalou paraît, petit sous sa grande blouse, un bonnet enfoncé jusqu'aux oreilles, le visage toujours hâve et souriant, l'œil aigu, l'accueil cordial. Ces ateliers de sculpteurs ont tous le même aspect sévère, parlent d'existence laborieuse et dure. Nous sommes loin de la plupart des ateliers de peintres, où, sous prètexte de joie des yeux, le décor est souvent artificiel et agaçant. Le logis du sculpteur est davantage un atelier : les murs nus, le sol froid, de la terre, du plâtre, des meubles

avec eux. De près, la face d'Alphand se révèle complètement, du fait de cette attitude, mais à quelques pas, le crâne surtout se voit en plein. Je sais bien aussi que pour expliquer l'isolement du directeur des travaux de Paris, sa mise à part sur le piédestal, il faut se dire qu'il s'agit de sa statue et non d'une autre, que le monument constitue un hommage personnel. Tout de même il me semble que le héros de la fête n'avait pas besoin d'être tellement séparé de ses collaborateurs, qu'il devait, par un autre moyen, être différencié de ceux qui l'entourent, et qu'il est bien un peu embarrassé de son attitude et de ses mouvements sur le socle où il a été hissé par le sculpteur avec les meilleures intentions du monde.

Tout ce travail de Dalou prend sa signification si l'on s'enquiert des conditions d'origine et de développement de l'artiste. Le plus simple était de lui demander à lui-même sa confidence. Après l'avoir entrevu, comme je l'ai dit, je l'ai donc vu, et, d'une façon toute

bitude, l'entraînement pour l'examen, pour le prix de Rome. Il ne s'agit plus du sentiment, de l'observation et du souvenir, du libre enseignement partagé avec Guillaume Régamey, Fantin, Cazin, Legros, Lhermitte. Heureusement, Carpeaux est encore là, et un mot de lui souvent réveille la conscience, ranime le courage du jeune homme. C'est avec colère et dégoût que Dalou parle de la discipline inutile à laquelle il a été soumis à l'École. « J'éprouve à nouveau toutes mes douleurs, dit-il. C'est là que mon esprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à composer selon des formules, sous prétexte de me faire faire mes humanités. Là, j'ai appris des choses dont j'ai voulu, dont je voudrais me défaire : je ne peux pas, on ne peut pas ! Dire que là on prétend vous enseigner la sculpture à l'aide d'un modèle que l'on voit de loin, que l'on ne voit pas ! un modèle qui n'est ni bas-relief ni ronde-bosse, que l'on ne peut pas mesurer, autour duquel on ne

de bois brut, un poële de fonte, un amas de charbon de terre. Ce n'est pas mise en scène, mais nécessité, et il y a ici tout un appareil de métier qui a gardé au statuaire son caractère d'ouvrier. « Ouvrier », un beau mot significatif, méprisé, réduit en servitude, on ne sait vraiment pourquoi. Dalou mérite ce titre. Il est né à Paris, en 1840, et à onze ans, il était élève de la Petite école, qui fut le commencement de l'école actuelle des Arts décoratifs. Il me dit ces années-là, l'enseignement de son professeur Belloc, qui lui donna les premiers utiles conseils, l'enseignement de Lecocq de Boisbaudran, qui savait exercer la mémoire pittoresque, l'enseignement de Carpeaux.

Après ces années d'enfance, heureuses, insouciantes, ce sont des années d'incertitude et de trouble, les dix années passées à l'École des Beaux-Arts, de quinze ans à vingt-cinq ans, avec des ruptures d'un an, de deux ans, et des retours de plus en plus lassés, l'obéissance à l'ha-

ment varié, toujours fécond en surprises. Enfin, la source où il nous faut puiser nos inspirations, ce n'est pas notre mémoire, mais notre sensibilité. » Beau mot, vérité profonde.

En somme, ce fut la tourmente de 1870-71 qui rénova Dalou. La sous-délégation qu'il exerça au Louvre lui valut d'être condamné, pour usurpation de fonctions, aux travaux forcés à perpétuité, et de se trouver jeté brusquement sur le pavé de Londres. Alors, me dit-il encore, il s'aperçut qu'il ne savait rien, qu'on ne lui avait même pas appris à enchâsser un œil dans un visage. Il avait toutefois un précieux bagage de connaissances, toutes les notions reçues à la Petite école, tous les travaux d'art industriel qu'il avait accomplis pour vivre, le goût de l'ornementation, qui s'était accru en lui par tant de dessins faits au Cabinet des estampes, suivant le conseil de Carpeaux, d'après les maîtres du genre au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle, — c'est avec

peut pas tourner, alors que la sculpture est l'art du dessin de toutes les surfaces, l'art du dessin des volumes... Comment je comprends l'enseignement ? Un atelier de cinq ou six élèves, tout au plus, avec un maître qui sache enseigner les éléments de son métier et qui vous mène avec sécurité aux fins de l'art, qui vous aide à comprendre la nature par le musée, qui vous fasse revenir à la nature en sortant du musée. » J'ajoute ici une réponse faite par Dalou à un journaliste, M. Adolphe Brisson, qui l'interrogeait sur l'enseignement de l'Ecole : « Notre métier, disait-il, exige un robuste apprentissage. Avant d'être des artistes, nous sommes des artisans ; nous devons apprendre à tailler le marbre, nous mesurer contre la matière, nous servir, comme le maçon, du fil-à-plomb, du ciseau et du compas. Il serait à désirer que nous forgions nous-mêmes les outils, ainsi que le faisaient les vieux maîtres, et l'Académie où nous devons nous instruire, c'est le spectacle de la vie, infini-

Xᵉ arrondissement, le *Blanqui* et le *Victor Noir* du Père-Lachaise, le *Delacroix* et le *Silène* du Luxembourg, le *Lavoisier* de la Sorbonne, le *Jean Leclaire* des Epinettes, le *Boussingault* des Arts et Métiers, et des bustes, et les deux monuments d'hier. Sans vouloir déprécier le goût qui le relie à la sculpture des XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles, sans vouloir en rien diminuer sa finesse et sa distinction, je le préfère lorsqu'il est aux prises plus directement avec la nature, — par le Delacroix si intelligemment vrai, — le Silène porté en triomphe par les nymphes, qui a toute l'ampleur, tout l'amour de la chair, toute la poésie de vérité qui sont en l'artiste, — la figure de Blanqui volontaire et irréductible jusque dans la mort.

On sait, après avoir scruté cette rapide biographie, ce que doit Jules Dalou à l'enseignement des arts décoratifs : son habileté professionnelle, son goût de la tradition, son aptitude générale qui fait de lui un artiste capable d'ornementer

admiration que Dalou décrit et commente les travaux d'un Lepautre. A Londres, il se souvient de tout cet acquis, il se remémore tant de belles sculptures, de vases, de trophées, qu'il a vus aux monuments et aux jardins de Paris et de Versailles, Paris où il a vécu toutes ses jeunes années, Versailles qu'il a vu tardivement — il avait vingt-deux ans — et dont il a gardé un éblouissement. Avec toutes ces notions classées, toutes ces émotions ravivées, et avec l'aide fraternelle d'Alphonse Legros, il ne perd pas courage et il fait sa vie à Londres, et il fait aussi son art, étudiant sans relâche, découvrant la nature. 1879 arrive, la mise au concours de la statue de la République. Dalou n'obtient pas le prix, mais il y a un vote unanime pour garder son monument à Paris. Cet artiste de fine race populaire reprend peu à peu la ville où il a combattu, où il a été vaincu, et il la reprend par une suite d'œuvres : le *Mirabeau* de la Chambre des Députés, le *Bas-relief de la paix* de la mairie du

SALON DE 1900

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

§ I. — PLACE BRETEUIL

Il devient difficile, dans Paris, bouleversé, creusé, démoli, rebâti, incendié, de retrouver les choses à leurs places habituelles. La Comédie-Française est à l'Odéon, l'Odéon est au Gymnase, le Gymnase est on ne sait où, le Salon est place Breteuil, près du Puits artésien de Grenelle. Il n'y a plus de Palais de l'Industrie, il a disparu comme si l'on avait soufflé dessus. La Galerie des Machines est transformée en Salle des Fêtes. La cent dix-huitième exposition annuelle de peinture, sculpture, gravure, archi-

une façade, de décorer une fontaine, de dresser un surtout de table, d'occuper une place publique. On sait ce qu'il doit, en le déplorant, à l'Ecole des Beaux-Arts : la facilité toujours prête, ou plutôt une sorte d'indifférence caractéristique, le laissant sans défense contre l'allégorie toute faite. On sait ce qu'il doit à Carpeaux, par lequel il se rattache directement à l'histoire de la sculpture française : une fine nervosité qui fournit ses preuves dans les bustes délicats, de passion sèche et contenue, une saveur charnelle qui a son épanouissement dans le *Silène*, lequel rejoint Rubens à travers Carpeaux. On sait enfin ce qu'il doit à lui-même : la culture de tous les dons qui étaient en lui, la volonté souvent victorieuse de l'habitude, l'amour des formes vivantes, une fierté de ses origines, de ce Paris dont il est l'enfant, et auquel il vient d'offrir en hommage la jeune et charmante République du faubourg Saint-Antoine.

faire une fausse idée des distances, et les visiteurs du Salon, toujours et quand même, sauront bien trouver, pour s'y rendre, des bateaux, des tramways, des omnibus, et même des fiacres.

Une fois entrés, ils auront la même impression qu'ils auront toujours eue : un jardin de sculpture, des galeries spacieuses, des tapis, des divans, et des tableaux aux cloisons. Moins de tableaux, moins d'œuvres de toutes sortes que les autres années, cependant. Il y a cette fois un modeste total de 2,872 œuvres. Songez aux chiffres effrayants du Salon monstre de l'année dernière : 5,172 œuvres pour la Société des Artistes français, 2,707 pour la Société nationale des Beaux-Arts, en tout 7,879 !

Cette année, la Société nationale des Beaux- Arts s'est prudemment abstenue, et comme la place était mesurée, on n'a reçu qu'une œuvre de chaque artiste, excellente méthode à laquelle on ferait bien de se tenir.

tecture, miniature, est donc logée où elle a pu et comme elle a pu.

Ce n'est pas un logis, à vrai dire, c'est un campement en bois, en toile et en verre, avec des moyens de combattre l'incendie dans toutes les salles, des prises d'eau, des tuyaux, des haches pour abattre les cloisons, des grenades pour lancer dans les flammes, etc. Vraiment, ces jours-ci, avec les cuisines improvisées, les rondes de pompiers, ces baraquements, ces boxes, on se serait cru aux grandes manœuvres de la peinture. C'est dire que toutes les précautions paraissent bien prises, et que les Parisiens, gens héroïques, d'ailleurs, prêts à affronter tous les dangers du plaisir, vont venir en foule à ce Salon de Grenelle qui est comme une préface à l'Exposition.

Je ne parle pas de la question d'éloignement. Le Puits artésien est un objet peu familier aux habitants du centre de la ville, et qui paraît situé fort loin, comme on le disait de l'Odéon avant qu'il ne fût installé au Gymnase. C'est se

M. Emile Wery prend ce rôle de peintre moderne par son tableau : *Les pêcheurs ; Amsterdam*. Il a vu cet aspect mystérieux, ancien, de la ville de Rembrandt, avec ses larges canaux, l'eau vitreuse qui semble enfermer une lumière lointaine, les ruelles emplies d'ombre, les hautes maisons étroites, rouges, roses, brunes. C'est le décor rigide de la vie. La vie est sur l'eau même, encombrée de lourds bateaux à coques sombres, aux bordures vertes, bleues et rouges, avec leur peuple de bateliers, de femmes, d'enfants. Ces aspects sont rendus en traits d'une vive intelligence, ce mouvement est ordonné, ces gens sont pris par leur occupation, ne posent pas pour le peintre et pour le spectateur.

Est-ce à dire que le talent de l'artiste soit à son point définitif, qu'il n'ait plus à voir et à apprendre ? Ce serait lui faire injure que de lui parler ainsi. Il a, au contraire, à élargir son métier de peintre, à fuir l'opacité de certains tons, à pénétrer davantage la couleur de lumière,

§ II. — LES PEINTRES DE LA VIE

Ceci dit, sans plus tarder, sans autres considérations générales, je vais tout droit aux œuvres exposées, et d'abord à celles des peintres qui essayent, — quelques-uns réussissent, — de faire de l'histoire, de la poésie, et même de la peinture, avec l'existence qu'ils contemplent, les spectacles qui les émeuvent, la vie qu'ils vivent. Cette transposition immédiate de la réalité, cette vision directe des choses, cela est habituellement dénoncé comme besogne vulgaire, basse, terre à terre, par les professeurs d'idéal, par les pédants de l'esthétique. L'art a pourtant toujours trouvé sa beauté dans cette besogne, qui n'est pas si simple et si facile qu'on le croit. Elle donne à résoudre, au contraire, la plus grande des difficultés, elle exige de l'artiste un sens général de la vie, elle l'oblige à une sorte de recul pour apercevoir la beauté, le caractère, des spectacles d'habitude.

geint, tout ce qui attend, tout ce qui se rue parfois dehors, sur la place publique, en brandissant des drapeaux, en jetant à l'espace des cris et des chants.

M. Jules Adler les a vus tous, accablés et misérables, en résignés qui se révolteraient comme machinalement. Toutefois, la femme qui marche en avant exprime d'un beau visage résolu et terrible qu'il y a en elle la conscience d'aujourd'hui et de demain. L'œuvre, malheureusement, a un défaut pictural que je vais dire tout net à son auteur. Cette foule ne passe pas, elle est immobile. Les gens sont fixés en leur attitude, leur expression, ils n'agissent pas, ils posent. Ils ont été faits l'un après l'autre, alors qu'il fallait les relier l'un à l'autre. Chacun pouvait garder un caractère distinctif, donner à entrevoir une expression, tout en participant à l'action d'ensemble. Il fallait, par le modelé, par le frisson de la peinture, animer chaque silhouette et non la durcir.

Je suis surpris que la vie ouvrière, avec

à se débarrasser enfin d'une certaine gentillesse dont il orne un peu toutes ses figures. C'est un peintre gracieux sans doute : je me souviens de son charmant *Retour d'école à Plougastel.* Mais la grâce peut avoir sa force. Tel qu'il est, ce tableau humide, avec ses canaux, ses bateaux animés, ses visages fatigués de vieilles maisons, sa distribution des plans, sa vision de campagne au loin, est un beau portrait de ville où s'évoque Amsterdam.

Il faut aussi honorer l'effort de M. Jules Adler, qui a déjà marqué un sens de la vie ouvrière des villes, et qui, cette fois, bravement, est allé à un grand spectacle tragique. Son tableau du *Creusot* témoigne pour la valeur de son esprit et l'anxiété de sa recherche. Il a vu le triste paysage des collines basses, les constructions, la route d'usine, il a vu passer sur cette route le grand troupeau du travail sans espoir. C'est la procession farouche de la faim, les femmes en tête, les vieillards, les jeunes hommes, les enfants, tout ce qui peine obscurément, tout ce qui

Bateliers, de M. Duvent; le *Soir en Lorraine*, de M. Henry Royer; l'*Homme à la vache*, un paysan bien vu par M. Léon Félix; une *Vieille Briarde*, de M. Sabatté; les *Derniers jours*, une vieille fileuse très caractérisée, solidement peinte, de Mme Gonyn de Lurieux; un *Départ d'Islandais*, où M. Dabadie a marqué de traits différents et justes des physionomies de marins; une *Morlaisienne* de M. Carré, vieille femme usée, affaissée, et encore finaude; un *Falot*, de M. Jean-Pierre, haute silhouette d'homme qui s'en va, de nuit, une lanterne à la main : par la porte qu'il ouvre, on aperçoit la noirceur du temps et la première vague livide de la mer.

§ III. — ANECDOTES

Un Salon est forcément l'asile de l'anecdote. Les peintres qui ne se contentent pas d'être peintres, et qui ne savent pas que toute l'imagination de l'artiste doit s'employer à amplifier le caractère et à

ses spectacles pittoresques, ses forces naturelles, ses instincts visibles, ne tente pas davantage d'artistes. Peu d'œuvres de cette inspiration au Salon de 1900. L'une des meilleures est *Bâtissant une ville*, de M. Schumacher, qui a vraiment vu la forme et le mouvement de ces terrassiers poussant des moëllons avec de si extraordinaires attitudes rasant le sol, s'adaptant aux choses, sans rien, toutefois, d'inventé et d'excessif.

La vie des travailleurs des champs est représentée avec autrement d'abondance que la vie des travailleurs des villes. Il est aisé de s'apercevoir que nos peintres passent volontiers la belle saison à la campagne. Tout naturellement, ils nous font part de leurs impressions de villégiatures, impressions souvent bien rapides, légères, indifférentes. Il y a beaucoup de bergers et de moutons, de gardeurs de vaches, de laboureurs, qui ne se distinguent pas des figurants ordinaires du genre. Je cherche des exceptions, sur la terre et sur l'eau, et je trouve les

maises, ils montent jusqu'au plafond.

Anecdotes, — les chats de M. Lambert qui jouent un vaudeville : *La meilleure place*, — la *Psyché consolée par le dieu Pan*, de M. Albitzky, un vieux tout ébaubi de trouver une femme à cheveux jaunes, très maigre, trop maigre, étendue sur une plage.

Anecdote, — la réunion assez comique des gens de la famille conviés à critiquer le portait d'un important, pendant que le peintre s'assied, découragé, dans un coin de son atelier : auteur, M. Brispot. Anecdotes, — la *Sortie des prix à l'école maternelle*, de M. Geoffroy ; *Première audace, premier frisson*, de Mme Demont-Breton. Anecdotes encore, hélas! les tristes scènes de misère et de mort que nous présentent MM. Pouzargues et Chocarne-Moreau, et aussi MM. Mar cel Beronneau, Besson, que je voudrais voir employer autrement le talent déjà prouvé.

Anecdotes, — la *Convalescence*, de M. Troncy, et *Fin du jour, fin de l'été, fin*

approfondir l'expression, se creusent la tête pour trouver des « sujets », ils dédaignent l'immense vie qui les environne, ou plutôt ils ne la voient pas, et ils confectionnent à grand'peine des anecdotes. C'est un Salon des Anecdotes qu'il faudrait écrire, pour montrer le faiseur de tableaux avec les singularités, les manies, les lubies, qui hantent sa cervelle.

De quelle conception particulière relève, par exemple, l'art de celui-ci qui représente une fillette s'ingéniant à représenter un lapin sur la muraille par l'ombre de ses mains, et de cet autre qui reprend le sujet du péage, le galant hussard qui arrête sur une passerelle la muse même de l'Opéra-Comique, et de ce troisième qui s'écrie : « Tiens ! c'est la garde ! » au passage de nos municipaux, et de ce quatrième qui attache encore le pauvre Mazeppa sur son cheval fougueux, et de ce cinquième qui ajoute la revanche de la Cigale à la fable de La Fontaine, et d'autres, et d'autres, à l'infini, car ils sont légion, ils garnissent toutes les ci-

grande scène vue sur la côte, à Dinard : la route, les voitures, les promeneurs, la cale, le bateau à vapeur. Le trait est parfois un peu sec, la forme trop soulignée, mais la mise en place, la valeur des taches, l'harmonie de noir et de vert découverte et suivie dans tous les détails, ravira ceux qui aiment la peinture d'Edouard Manet, que M. Smith-Levis nous fait le plaisir de rappeler.

M. Charles Sims rassemble sous le titre de l'*Enfance*, quantité d'enfants dans un verger. Il y en a de toutes les couleurs, de tous les tempéraments, de tous les genres, et chaque petite silhouette est charmante, s'agite, vit dans la lumière verdâtre et blonde de ce tableau aéré et harmonieux.

M. Hugues de Beaumont réunit toute une famille, une vieille femme, une jeune, des enfants, autour de la table du *Goûter*. L'ensemble est d'aspect gris, les chairs n'ont pas toutes la luminosité particulière qu'elles ont parmi les choses inanimées. Néanmoins, c'est ici œuvre

de la vie, de M. H. Mouren, mais il y a en tout des degrés, et ici il y a du talent. La minutie de l'observation, la juste mise en valeur des objets, la commode, la pendule, le vase bleu, et aussi l'allure des personnages, recommandent le tableau de M. Troncy, et le titre compliqué de M. Mouren n'empêche que le châle où il enveloppe sa dolente créature ne soit très bien peint.

§ IV. — UN PEU DE PEINTURE

Il était temps, d'ailleurs, de trouver un peu de peinture, après avoir écouté le récit de tant de petites histoires. Les peintres qui sont peintres ne sont pas si fréquents. Sans cela, le Salon serait une joie. Il y en a quelques-uns, tout de même, et nous en trouverons dans tous les genres, le nu, le portrait, le paysage, la nature morte, etc. Parmi ceux qui observent les choses, les êtres, tout proches d'eux, en voici trois.

M. J. Smith-Lévis nous montre une

autre chose que des costumes, la robe blanche du roi, le manteau de velours du seigneur qui se jette à genoux. Au fond, un assemblage d'autres costumes. Je crois voir des mannequins faisant des gestes : l'un lève la main, l'autre tire l'épée. Cette grande page est, si vous voulez, très appliquée et consciencieuse, mais je ne puis arriver à concevoir un tableau d'histoire où manquent le drame des passions, le sens humain, la signification de la forme et de la couleur. La figuration des gens costumés ne suffit pas.

Il faut avoir en soi un génie visionnaire pour toucher à l'Histoire, pour la ressusciter sur une toile, et je ne vois guère que des exercices de rhétorique, froidement accomplis par ceux qui ont cherché un « sujet » dans le passé. Chez M. Rouault, qui est un artiste, et qui a prouvé son talent, je ne vois même rien du tout, mais littéralement rien : il expose une *Salomé* dont on aperçoit l'épaule ambrée au centre d'une toile enduite d'un noir épais, et l'on est obligé de se

de peinture : observez la femme âgée, les fonds, l'étoffe du divan, du tapis de la table, le cadre, les cuivres, la tasse, tout mis à sa place, discrètement et fermement coloré.

§ V. — HISTOIRE

Remontons les âges, parcourons l'Histoire : nous y trouverons encore des anecdotes. C'en est une que l'*Enlèvement* de M. Paul Jamin : « Les hommes bruns venus de l'Orient avec des armes et des outils de bronze, qui construisaient leurs habitations au bord du lac sur des pilotis, volèrent des femmes aux grands blonds qui n'avaient que des armes de pierre et habitaient le creux de la montagne. Ce fut la cause de batailles acharnées et sans nombre. » Cette notice décrit suffisamment le tableau. Voulez-vous passer à la *Proclamation de Georges de Podiebard comme roi de Bohème?* C'est une grande composition calme, froide, de M. Brozik, où je ne puis arriver à voir

allégorie la *Ville de Paris*, un bateau mené par des chevaux marins, entouré de naïades et de tritons, naviguant entre l'Hôtel de Ville et le Palais de Justice. C'était même fort beau à représenter. Mais l'accord n'a pas été trouvé entre les figures et le paysage. Je comprends aussi que M. Lalire, dit La Lyre (je copie le catalogue), ait voulu nous donner à contempler *Les Sirènes vaincues par les Muses*, mais je ne vois guère que des flots et des chairs de théâtre dans son immense toile, où s'ébattent des modèles, et rien que des modèles, ou plutôt le même modèle multiplié. Ces femmes m'amusent tout de même. J'ai un ami, le graveur Victor Focillon, qui habite un appartement jadis occupé par M. Lalire, et je ne puis y pénétrer une fois sans songer qu'entre ces murs aujourd'hui tranquilles il y avait hier de tels tableaux vivants et de telles apothéoses. Mais passons, et revenons à l'Allégorie.

J'ai admiré le corps d'Eve dans le triptyque de la *Faute*, de M. Moulin. Et j'ai,

récuser. A propos de M. Rouffet, qui a fourni une somme de travail énorme avec l'*Epopée*, qui a représenté toute une armée au jour d'une victoire, je ferai la même remarque qu'à propos de M. Jules Adler, à savoir que tous les personnages de cette masse sont vus séparément. Regardez ensuite à quelques pas, la *Retraite* (*1812*), de M. Faber du Faur, et sans prendre cette simple pochade comme type d'une œuvre définitive, vous ferez la différence entre l'artiste qui peint également immobiles toutes les parties d'un tableau et celui qui a le don du mouvement, de la vie animée.

§ VI. — ALLÉGORIES, MYTHOLOGIES, NUS

Il ne faut pas se prononcer contre l'allégorie. J'aime les nymphes, les naïades de Rubens, j'aime la sirène de Van Dyck qui est dans le tableau des *Amours de Renaud et d'Armide*. J'en aime bien d'autres. Je comprends donc facilement que M. L. Beroud ait songé à montrer en

bas, c'est l'apparition de baigneuses dans un paysage limpide. L'*Eté*, de M. Henri Thierot, qui est une œuvre tout à fait séduisante, c'est aussi le surgissement de femmes qui se baignent : la scène est au fond des bois, les corps aperçus frissonnent. C'est comme un retour à la vie sauvage, les baigneuses perdues au profond de la solitude.

§ VII. — PORTRAITS

Une réunion de deux portraits est tout à fait jolie : un petit garçon et une fillette, de M. Ferdinand Humbert. La mise en scène est un peu celle des tableaux de l'école anglaise du dix-huitième siècle, et il en est ainsi pour l'attitude et la facture. Le peintre a réussi à merveille l'accord des visages avec le costume de velours marron, la robe grise, l'écharpe de gaze dorée, le col blanc. C'est fin et gris, discret et distingué, solide néanmoins.

Dans une manière attentive, un peu

devant le *Triomphe de la mort*, autre triptyque, de M. Lévêque, reconnu la science des formes, et nombre de détails expressifs : les enfants, les fleurs, les fruits, les rires des garçons et des fillettes, les corps de femmes, pesants, charnus, vivants, qui tombent à l'abîme.

Le *Rêve* de M. Henner est une belle étude, nacrée, fondue, avec ce frémissement particulier de la chair que le peintre a quand il veut, dans ses bons jours. La *Beauté* de M. Henri Martin plaît aux yeux et à l'esprit par la forme plus épanouie que d'habitude, et par cette inspiration qui a fait au peintre montrer le torse en pleine lumière pendant qu'il voilait d'ombre le haut du corps et la face. Les chairs de M. Bouguereau sont toujours lisses, luisantes, poncées, de façon déplaisante, mais ce n'est pas une originalité si grande que l'on pourrait le croire, car M. J. Cavé avec le *Repos*, et M. A. Lenoir avec *Klystie*, exécutent eux aussi le Bouguereau dans la perfection.

Les *Derniers rayons*, de M. Paul Cha-

monie de ces toiles. Il en est de charmantes et d'excellentes, malgré la réserve qui vient d'être faite et qui est nécessitée par le manque d'originalité chez ces fins et délicats artistes. Je signale toutefois M. Goodwin : *Le goûter* ; M. Georges Aid : *Le piano* ; et M. Lavery : *Père et fille*, œuvre fortement construite sous ses jolies nuances.

§ VIII. — INTÉRIEURS

Le Portrait nous mène aux Intérieurs. Ce sont aussi des portraits que les vues d'une chambre, où la vie a été surprise, est comme suspendue dans le calme et le silence d'une douce peinture. J'ai découvert quelques-unes de ces chambres où je veux vous faire pénétrer.

C'est tout d'abord une *Famille de pêcheurs à Volendam*, où Mlle Parsons nous montre un homme qui tient un verre, une vieille qui raccommode un habit rouge, une petite fille qui mai rien de vulgaire et d'appuyé dan

dure çà et là, le portrait de femme de M. Fougerat est expressif, de belle allure simple. Le *Portrait de M. Stephen Liégeard*, de M. Benjamin Constant, est d'un curieux caractère, avec le visage volontaire de l'homme vieilli qui reste énergique, la chair hâlée d'un « monsieur de campagne », et de jolies nuances de peinture : le vêtement gris, la main gantée dans l'ombre.

Pour l'expression appuyée, précise, il y a les *Paysannes de Wildenvoth*, de M Schildnecht ; pour la grâce légère, il y a une jeune femme en blanc, de Mlle Mary Greene. Et encore, un joli profil, de M. Level; la *Cigarette*, de M. Léon Herbo ; un bon, un ressemblant portait de Waltner, par M. Roybet : mais pourquoi l'excellent graveur a-t-il revêtu une cuirasse ?

Les artistes anglais, écossais, américains, qui exposent des portaits, sont pour la plupart soumis à l'influence de Whistler : ce sont les noirs, les gris, les roses de ce grand peintre qui font l'har-

monie de ces toiles. Il en est de charmantes et d'excellentes, malgré la réserve qui vient d'être faite et qui est nécessitée par le manque d'originalité chez ces fins et délicats artistes. Je signale toutefois M. Goodwin : *Le goûter*; M. Georges Aid : *Le piano*; et M. Lavery : *Père et fille*, œuvre fortement construite sous ses jolies nuances.

§ VIII. — INTÉRIEURS

Le Portrait nous mène aux Intérieurs. Ce sont aussi des portraits que les vues d'une chambre, où la vie a été surprise, est comme suspendue dans le calme et le silence d'une douce peinture. J'ai découvert quelques-unes de ces chambres où je veux vous faire pénétrer.

C'est tout d'abord une *Famille de pêcheurs à Volendam*, où Mlle Parsons nous montre un homme qui tient un verre, une vieille qui raccommode un habit rouge, une petite fille qui mange : rien de vulgaire et d'appuyé dans tout

cela, une peinture concentrée, des types caractéristiques. De même chez M. H. de Courtonderwater : *Intérieur hollandais*, une pièce sombre, une embrasure de fenêtre, un homme qui tend une tasse, une femme qui verse le thé. Cherchez ces petits tableaux : ils vous parleront.

De même, vous entendrez la musique dans ce *Coin d'atelier* de M. Fulde, où sont si bien rassemblés les mélomanes, et vous goûterez le charme du chez soi dans les divers « Intérieurs » où MM. Bellan, Gelhay, Lecomte, ont exprimé la vie assourdie, la lumière rare, la poésie intime des choses. Vous trouverez un autre charme, ancien et fané, dans la *Salle du musée de Cluny*, de M. Eugène Selmy. Et si vous voulez quitter Paris pour les champs, vous rencontrerez ces continuations des petits tableaux flamands : la *Bouillie de sarrazin*, de M. Constantin Le Roux ; la *Buanderie*, de M. Gaston Bocquet ; vous entrerez dans l'église où M. Désiré Lucas pouvait nous ravir de ses justes colorations,

de ses discrets scintillements, sans recourir, lui aussi, à l'anecdote : *Le vœu du petit mousse.*

§ IX. — PAYSAGES ET NATURES MORTES

Nous sommes à la campagne. Restons y. Nous rencontrons les paysagistes que nous connaissons, semblables à eux-mêmes, avec leurs motifs d'habitude : M. Harpignies : *Oliviers et chênes-verts à Beaulieu* ; M. Pointelin : *Vallon du Haut-Jura ;* M. A Guillemet : *La tour de La Hougue* (*Manche*).

D'autres, nouveaux ou oubliés, m'attirent. C'est un très beau paysage que *Le soir à Tursac* (*Dordogne*), de M. Louis Cabié, avec son atmosphère dorée de soleil couchant, son eau pénétrée de lumière, ses arbres dans l'ombre et ses arbres éclairés par les flammes lointaines des derniers rayons. Il y a de cette même dorure sur la toile de M. Dambeza : *Bords de rivière, le soir.* Un tout autre aspect est celui de la *Fin de journée à Monti-*

gny-sur-Loing, de M. Jacques Marie : le temps est gris, le ciel couleur d'ardoise, le village massé au bord de la rivière est chagrin, le paysagiste a su donner aux choses une expression morose. M. A. Cellier aussi, avec *La récolte du goémon*, est éloquent et grave : devant son tableau, on souffre du ciel bas, du groupe lamentable, résigné, des hommes, des bœufs, des charrettes, de la ligne triste des falaises, de l'aspect fâché et morne de la mer. On retrouve quelque espoir devant *Le matin à Mareuil-le-Guyon* de M. A. Gosselin, le joli réveil des choses par le soleil, les arbres, la mare, les maisons, qui renaissent à la lumière.

Après tant de pérégrinations, trouvons quelque repos devant les tableaux de nature morte, tout en employant, bien à regret, cette dénomination. Il y a longtemps que Thoré a écrit : « Il n'y a point de nature morte ! » Mais le terme est consacré, on n'en a pas trouvé d'autre, et rien n'y fera. Classons donc ainsi les fleurs si vivantes. Quelques peintres les

placent au premier plan d'un paysage. Elles paraissent, il faut l'avouer, un peu apprêtées, un peu solennelles, ne participent pas à la vie qui les entoure, le paysage devenu un prétexte au bouquet habituel. Pourtant, le *Fond de jardin abandonné*, de M. Grivolas; les *Bords fleuris de la Loire*, de M. Achille-Cesbron, sont de charmants paysages fleuris.

MM. Bergeret, Chrétien, Vollon, fournissent toujours, en abondance, poissons et huîtres ; MM. Monginot, Claude, Mme Foyot d'Alvar montrent leur science à dresser un melon, des fruits, la table d'un goûter ; et l'aiguière d'argent de M. Blaise Desgoffe est toujours infiniment reluisante.

§ X. — GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Parmi les gravures originales, celles de M. Edgar Chahine, eaux-fortes et pointes-sèches, se mettent à part pour la décision du trait, le résumé de la forme, la

juste répartition des blancs et des noirs. L'artiste n'est pas seulement expert à attaquer, à mordre le cuivre. Il a vu, et il montre. Il sait scruter les visages et les spectacles, et il donne à contempler ces images fines et saisissantes qu'il a su extraire de la réalité : *Femme aux coussins*, *Vieille Femme*, *Chemineau*, *Le Château-Rouge*, *La Terrasse*.

Chez Mlle Marie Stein, il y a cette même vision nette, le même goût sûr. Voyez les six portraits qu'elle a tracés d'une pointe si ferme.

M. Charles Pinet continue savamment sa série de vues extérieures et intérieures de Notre-Dame-de-Paris. M. Frank-Laing dresse en fine construction l'église Saint-Etienne-du-Mont. M. Jean-Paul Laurens fait dialoguer *Le Pape et le Christ* en une gravure de bel aspect sévère. M. Lucien Dautrey rassemble six portraits d'artistes et d'écrivains, qui témoignent de la variété de son talent. M. Brunet-Debaines ajoute à son œuvre un superbe *Cantorbéry*.

La gravure de reproduction s'honore de belles pièces : un « Nattier », de M. Lecouteux ; l'*Ordonnance*, de Meissonier, très harmonieuse et très fine gravure, de M. Victor Focillon ; une *Bataille*, de Flameng, par M. Boulard.

La gravure au burin a ses représentants : L. Flameng, avec une œuvre d'importance, l'*Adoration des bergers*, d'après Van der Goes ; M. Jean Patricot, avec la deuxième partie de la *Procession des rois mages*, de Benozzo Gozzoli ; M. Jules Jacquet, avec *Les joueurs d'échecs*, de Meissonier.

A la lithographie, MM. Damourette, Leleu, Maurou, Bail, Lévy, Mme Granès.

A la gravure sur bois, une série d'œuvres de Rodin, supérieurement interprétées par M. A. Léveillé.

§ XI. — LA SCULPTURE

J'ai vu à la sculpture le trophée de l'Arc de Triomphe de Brooklyn de M. Marc-Monnies, qui est colossal. J'ai entrevu le

monument à la mémoire du poète Ephraïm Mikhaël, de M. Charles Mathieu, qui est d'une ordonnance tout à fait simple, et d'une ornementation très délicate. J'ai admiré une très jolie figure de femme de M. Peter, une blanche statue de marbre, la *Vallée du Lys*, de M. Mengue, le *Chardin* bien vivant et expressif de M. Paul Fournier. J'ai encore découvert le *Daumier* de M. Geoffroy ; le *Dennery*, de M. Thomas ; un *Boer*, de Mlle Ducoudray ; l'*Hyménée*, de M. Loiseau-Bailly ; *Une femme couchée*, de M. Debienne ; le *Goya* pour Madrid, de M. Llaneces ; des *Masques* curieux de M. Amy. Et je me suis enfin retiré, poursuivi par les regards de reproche de tous les bustes partout alignés.

SALON DE 1901

I

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

§ I. — LE VICTOR HUGO DE RODIN

Avant de monter aux salles de peinture, il est impossible de passer sans un arrêt devant le marbre du *Victor Hugo* de Rodin, que nous avons vu en plâtre au Salon de 1897, avec les figures des Muses. La statue du poète est maintenant presque achevée et nous fait désirer le monument complet. Mais il ne faut pas imiter les Gens de lettres, si impatients

de leur *Balzac*, et qui le refusèrent, lorsqu'il fut terminé, pour lui préférer l'œuvre de Falguière, vraiment secondaire, on peut le dire sans offense à la mémoire du gracieux sculpteur de *Diane*. Laissons donc Rodin conduire ses travaux avec réflexion et sagesse, et admirons ce *Victor Hugo* qu'il nous donne et qui est une si forte, une si belle image du poète.

Hugo, nu comme un dieu, est assis parmi les roches battues des vagues, et c'est bien ainsi que l'avenir le verra, que nous le voyons déjà, retiré dans la clameur du vent et des flots, jetant à l'espace les imprécations des *Châtiments*, les évocations lyriques de la *Légende des Siècles*, les tumultueuses descriptions des *Travailleurs de la Mer*. Toute son œuvre est baignée par l'Océan, depuis le séjour de vingt années à Jersey et à Guernesey, et Rodin a mis le poète à sa place naturelle, songeant, écoutant la voix des sirènes.

Si c'est le poète panthéiste, amoureux



des choses, pensif devant le mystère de la nature, c'est en même temps Hugo, le vieillard que nous avons vu parmi nous, avec son grand front, ses cheveux blancs, ses yeux noirs. Rodin n'a pas eu besoin de le déformer pour faire de lui une figure symbolique, il s'est appliqué à le ressusciter tel qu'il était, et son art d'interprétation véridique a fait le miracle. Cet art est prodigieux au point de se faire oublier: on croirait que c'est le bloc de marbre qui s'est animé de lui-même, qui est devenu un dieu de nature, tant la forme est restée pleine, d'une magnifique unité, malgré les infinies nuances. Rodin, depuis longtemps, est parvenu à cette puissance de réalisation qui ne néglige aucun détail, mais qui fait tout entrer dans l'ensemble. Voyez, de ce point de vue, le visage, le torse, les bras, les mains, les jambes, les pieds de cette statue de Hugo : c'est la science même, irréprochable, mais on voit surtout le corps au repos, la tête penchée, le geste expressif, on voit l'apparition du beau marbre qui

apporte avec lui sa lumière et son ombre.

§ II. — CAZIN

Cazin, mort à la veille du Salon, et que tous les souvenirs cherchaient et retrouvaient, ces jours-ci, à travers les salles, est honoré de manière touchante. On a placé, au milieu de six paysages où s'exprime sa vision paisible des champs et des routes de son pays, une de ses grandes toiles les plus significatives, le *Souvenir de fête à Paris*. Qui n'aura plaisir à revoir ces pures figures écloses dans l'atmosphère lumineuse, ces images de vertus viriles, debout sur le monument en construction, parmi les verdures éclairées où brillent les lanternes des fêtes populaires, en face de l'horizon où se dressent les dômes de la grande ville. Quel beau ciel d'été, profond et doux! Quel apaisement au-dessus de la foule et de la fournaise! Cazin ne pouvait être mieux présent que par cette belle page fière et recueillie qu'il a léguée aux hommes de



son temps et aux hommes qui viendront demain.

Promenez-vous ensuite avec lui sur ce chemin où la charrette va cahotant; goûtez le charme de ce ciel gris où passe une averse, où brille un arc-en-ciel, de cette herbe pâle, de ces fleurs jaunes, de ces maisons tranquilles à l'orée d'un bois. Regardezse lever la lune et dormir l'étang. C'est la dernière fois que vous aurez au Salon le spectacle de ce charme de nature, de ce fin talent contemplatif, heureux de solitude et de silence. Cazin va vivre désormais dans la paix des musées, où ses œuvres converseront avec celles de ses aînés, le doux Corot, le mélancolique et sauvage Ruysdaël, le tendre Van der Neer.

§ III. — EUGÈNE CARRIÈRE

Je ne crois pas que Carrière ait jamais réalisé mieux sa conception du portrait que par ceux-ci, celui de la femme brune au large visage, aux traits accusés sous

le voile d'ombre qui les couvre, le col entouré d'une fourrure, le corsage fleuri d'une rose pourpre, et par cet autre, d'une femme jeune et blonde, qui cligne des yeux malicieux et gentils, et dont la bouche est prête au sourire. Deux autres encore, d'une vie ardente, sont de cette même science de plans, de cette même ampleur de forme, qui font ressembler les peintures de Carrière à des sculptures.

On pourra trouver ces œuvres, de modelé si large, de style si grandiose, dangereuses pour ce qui les entoure, et de fait, après les avoir vues, pénétrées, comprises, on découvre aux figures les plus consciencieusement traitées, un aspect mesquin, de même que la sculpture de Rodin appauvrit ce qui l'entoure. J'avoue, toutefois, que je ne vois pas là un danger, mais un exemple bienfaisant. Un artiste comme Carrière, qui cherche, qui apprend sans cesse, qui diminue et rature lui-même de charmantes œuvres anciennes par de puissantes œuvres nou-



velles, est infiniment utile à tous les artistes qui ont, comme lui, le souci d'exprimer la vie et d'agrandir leur art.

La toile, tout à fait admirable, du *Baiser du Soir* qu'il ajoute, cette année, à la série de ses Maternités, fait voir visiblement à tous que ce maître est un écolier très soumis à l'expérience, à la leçon de chaque jour. Il ne se croit jamais quitte envers lui-même, il ne se confine nullement dans une manière, comme tant d'autres qui ne font que répéter un même tableau. On le juge superficiellement, si l'on s'en tient à l'atmosphère grise et mouvante dont il enveloppe ses personnages. C'est ce qu'il y a dans cette atmosphère qu'il faut regarder, c'est la forme d'aujourd'hui qu'il faut comparer à la forme d'hier. Le changement est immense. Carrière n'avait pas encore représenté d'une telle force l'étreinte de la mère et des enfants, cette mêlée de visages qui se cherchent, avec on ne sait quelle mélancolie dans le bonheur, quelle hâte tragique à vivre. Car l'expression grandit

ici avec la beauté de la forme. La signification se précise et s'exalte. Le peintre est un homme qui emploie son art à fixer l'amour de la vie qui est en lui.

§ IV. — ALBERT BESNARD

Certes, le portait de Mme X... avec son fin profil si particulier, sa gorge blanche grasse, ses mains souples, et le manteau jeté sur ses épaules qui l'enveloppe si légèrement, ce portait est d'une vraie beauté d'allure, de forme, malgré la disparité de facture entre le visage, très précisé, un peu durci, et les bras, les mains, si librement traités. Mais la grande curiosité va à la *Féerie intime.*

Imaginez, en effet, le plus féérique, le plus mystérieux, le plus sombre, le plus scintillant des tableaux, avec une brutalité soudaine et voulue, mais qui reste de l'art le plus raffiné. C'est une chambre luxueuse, d'une somptuosité étouffée, discrète, secrète, comme Baudelaire l'a maintes fois exprimée. Deux bougies



brûlent, d'une flamme fumeuse et bougeante, et çà et là, on voit, on cesse de voir, on revoit des surfaces luisantes de meubles de laque, des incrustations nacrées, des filets de cloisonnés précieux, un fleurissement de tapis, d'épaisses fourrures sur le sol. Le spectacle équivaut à celui d'une chaude nuit d'été, vaporeuse et orageuse, avec des lueurs d'astres entrevues à travers la course de sombres nuages. Là, au centre de cette obscurité faiblement illuminée, sur un large fauteuil, parmi des voiles pailletés et des dentelles légères, une femme nue, pelotonnée, ramassée sur elle-même. Elle est vue en raccourci, le visage de face, le corps de profil, la tête, le buste et les bras levés, dans l'ombre, tout le bas du corps éclairé par une lumière subite qui ne se projette, un peu singulièrement, que sur le bassin et les jambes repliées et laisse le premier plan du tableau dans le noir. C'est un effet arbitraire, et c'est la seule critique à faire de l'œuvre de Besnard.

Il corrigera, d'ailleurs, facilement, cette erreur, et son œuvre deviendra tout à fait exquise, et mieux encore, car je me sers là d'un mot trop coquet pour cette toile étrange où il me semble que Besnard exprime d'une façon fine et ardente toute la passion artiste qui est en lui. Il me semble que cette chambre close, à peine éclairée, où cette chair s'illumine tout à coup, est un tableau comme il n'en avait pas encore été fait. Il y a bien en cette physionomie chétive de la femme nue, en ce fin visage de chèvre, un caractère d'exotisme, de Salomé, de danseuse cruelle et lasse, et on pourrait songer peut-être à rattacher ceci à certaines œuvres de Gustave Moreau. Mais non, Moreau, qui voulait exprimer la richesse, faisait des inventaires trop complets, ne se résolvait pas à des sacrifices, et ses tableaux, semblables à de beaux émaux, à des pièces d'orfèvrerie, n'avaient pas, même lorsqu'ils exprimaient la tristesse de la volupté, ce mystère de vie qui respire dans l'œuvre de Besnard. J'ai sou-

vent réclamé, en visitant les Salons, une femme nue qui fut un triomphe de la peinture, une expression éternelle jaillie de la vision d'un moment. Cette femme nue est au Salon de 1901, c'est la créature bizarre, naïve et inquiétante, au visage de fillette, à la gorge naissante, aux bras graciles et mols, qui devient brusquement puissante et charnue, comme s'il y avait deux êtres en ce corps que l'artiste a environné d'ombre avant de le révéler dans la lumière.

§ V. — J.-F. RAFFAËLLI

Après ce drame sensuel, car l'atmosphère de la *Féérie intime* est infiniment dramatique, voici, avec J.-F. Raffaëlli, la comédie bourgeoise. La *Demoiselle d'honneur* est de la même veine narquoise et bonhomme que tant de petits chefs-d'œuvre observés et sentis, représentés au Luxembourg par les *Invités attendant la noce*. La demoiselle, toute blanche, avec un grand chapeau noir,

velours et plumes, l'aumônière à la main, est assise bien droite, bien sérieuse, sur la banquette de velours rouge, pendant qu'au loin s'organise le défilé. Elle a une bonne et jeune figure ronde et saine, et les pensées qu'elle roule dans sa tête bien coiffée sont aisées à deviner. Elle a conscience de son rôle de second rang, elle songe à bien le remplir avant de passer en vedette à son tour. Les dimensions font que l'œuvre ferait un magnifique panneau pour une salle de mairie, mais qui songera que Raffaëlli aurait pu laisser à quelque édifice municipal la plus curieuse image de nos mœurs ? Le tableau, et c'est l'important, est de belle allure. La demoiselle, je l'ai dit, est parfaite ; la grosse touffe de marguerites blanches est un rare et difficile morceau de peinture ; les invités, au loin, ont les silhouettes reconnaissables des personnages du peintre. La critique porterait sur le fond : il serait légèrement engrisaillé que la belle toilette blanche n'en prendrait que plus de valeur.

Pour les quatre tableaux qui accompagnent celui-ci, ce sont des paysages de la banlieue et de Paris par lesquels Raffaëlli fixe non seulement l'image des décors de notre vie, mais cette vie elle-même, avec son en-dehors, son allée et venue. L'humanité joue son grand rôle de passante dans ces paysages, qu'il s'agisse de la belle *Inondation à Gennevilliers*, des abords de la grave *Notre-Dame de Paris*, ou de ce *Boulevard des Italiens*, si spirituel, si agité, si nerveux, si électrique.

§ VI. — ALBERT LEBOURG

Albert Lebourg a pris lentement, à force de travail et de volonté, sa place dans l'art contemporain. Il l'occupe aujourd'hui en maître. Ses cinq paysages sont d'une douceur et d'une beauté infinies. Ils ont été vus, je crois, aux environs de Rouen. Ce sont des berges, des quais, des maisons, des barques, des arbres, avec quelques apparitions de ma-

amuse sans tours de force et sans fatigue. Ses *Quatre saisons*, son *Bébé bourreau*, son *Assomption de la reine* nous reportent, avec la malice de Montmartre en plus, à l'art de fantaisie décorative, d'opéra fleuri, d'humanité policée et enrubannée, qui inspira les artistes du dix-huitième siècle. Je voudrais le coloris moins cru, moins *colorié*, moins égal, mais le dessin et l'arrangement m'enchantent. C'est un panneau délicieux que celui-ci : *La France désarmée sera encore la plus belle*, quoique la figure de la France soit un peu appuyée et fatiguée. Des amours lui enlèvent sa lourde armure, son casque, sa cuirasse, ses brassards, ses jambières, et elle apparaît nue comme la Vérité. Autour d'elle, d'autres amours, celui-ci occupé à embrocher le coq gaulois, cet autre à crever le tambour, cet autre à placer un bouquet d'épis, de bluets et de coquelicots, dans la gueule du canon. Willette se soucie peu d'appareil guerrier, des attributs et des mots. Ce vrai patriote aime

pouvoir, qui est grand, à concevoir et à exécuter un ensemble de compositions où l'image du Christ serait mêlée aux souffrances et aux joies de l'humanité. S'il ne s'y trouve pas la ferveur et la naïveté d'un Fra Angelico, il est difficile d'en faire un reproche à l'artiste moderne. Sa bonne volonté est acquise, et l'on ne peut que louer la manière aisée dont il remplit ces grandes pages : la Naissance, la Maladie, la Mort, la Résignation, l'Espérance, la Foi, la Charité, la Résurrection. Les figures bien venues et expressives ne manquent pas, et ce peintre d'élégances est parvenu à exprimer la souffrance et la misère, et même jusqu'à l'horreur, quoique l'ensemble ait un caractère voulu, appliqué, dans sa facilité d'arabesque.

M. James Tissot, qui est un esprit chrétien et qui même, autrefois, il me semble, crut obéir à une révélation surnaturelle, consacre une longue suite d'aquarelles à l'Ancien Testament (Genèse). Je crois obéir à la vérité en déniant à ce travail

tout caractère d'exaltation mystique et de vision inspirée. M. Tissot, il est vrai, n'a peut-être voulu que traduire ces scènes avec le sentiment de leur réalité, mais ici encore, en supposant qu'il n'y ait là que des paysages, des scènes, des types, rapprochés le plus possible des aspects de l'Orient observés par l'auteur, la poésie de la vie manque. C'est net, propret, soigné, uniforme. Le dessin de l'artiste était plus incisif lorsqu'il interprétait la beauté et l'élégance féminines de Londres. Mais aussi quelle étrange idée, quelle tâche impossible de vouloir faire un portrait exact de Dieu le père, et comment éviter le poncif ?

§ IX. — MM. CAROLUS DURAN ET JEAN BÉRAUD

M. Carolus Duran est un personnage de Paris, même en dehors de la peinture. Il est de ceux qui ont aimé l'apparat et la conversation du monde, et peut-être les aime-t-il encore, ce dont je suis bien loin de lui faire un reproche. Les

réceptions, les rencontres, les causeries, sont parmi les agréments de la vie civilisée, mais c'est untravail difficile à mener de front avec l' « autre » travail. M. Carolus Duran a aimé aussi l'en-dehors de la vie artiste, l'atelier selon la tradition de Rubens, de Van Dyck, de Velasquez, où les princes ramassent le pinceau des peintres, où passent de belles personnes,où l'on se distrait du labeur des séances par des intermèdes de guitare, ou de bilboquet, ou par la noble hygiène de l'escrime. On a parlé de tout cela autrefois, comme de tout ce qui concerne les rôles en vedette de l'existence à la mode. Aujourd'hui, M. Carolus Duran est surtout le président de la Société nationale des Beaux-arts, successeur de Puvis de Chavannes, et forcément très surveillé comme peintre.

On a le droit de lui demander beaucoup. Il fut, à ses débuts, très savoureux et très robuste, et les tableaux de lui que l'on a vus à la Centennale, l'ont montré voisinant avec Courbet. Je

riniers et de pêcheurs à la ligne, et la grandeur du fleuve, et la profondeur du ciel. Mais ce sont, aussi et surtout, des heures et des saisons : le *Soir*, *le Matin*, *la Neige*, *Temps de pluie*, *Après-midi d'automne*, l'étude délicate et harmonieuse des choses vues dans la transparence de l'atmosphère. Chaque détail est représenté par une tache fine et juste. Les valeurs sont rapprochées et se suivent avec une science infinie qui se cache sous une liberté apparente. L'ensemble où rien, semble-t-il, ne pourrait être déplacé, supprimé, remplacé, est de la qualité soyeuse qui me semble la caractéristique de Lebourg. Ces paysages sont tissés avec des rayons de lumière.

§ VII. — A. WILLETTE

Willette reparaît Salon, et j'en suis bien aise. Son espı ondeur et ch mant est nécessaire es assemblées peu solennelles. W e s'amuse et n

unifiée, comme il en faisait autrefois, à cette même époque où il peignait la jolie *Enseigne du maître d'armes.*

De M. Jean Béraud, j'ai vu aussi, il y a quelques années, des tableaux qui me plaisaient, des petits tableaux qui n'étaient pas des anecdotes, mais des scènes de mœurs rapidement vues et finement exécutées. Je me souviens d'un retour d'enterrement — des groupes noirs sur le paysage gris d'un boulevard extérieur — je me souviens d'intérieurs prestement exécutés (qui ont figuré au Salon d'il y a deux ou trois ans). Mais je ne puis suivre M. Jean Béraud dans la voie où il marche, s'éloignant de plus en plus de la peinture, ne cherchant que l'historiette et la polémique. C'est le succès de curiosité qui le grise. Ne sait-il donc pas que devant un tableautin comme le *Christ lié à la colonne*, les visiteurs cherchent surtout à reconnaître des personnages publics? L'un croit voir M. Reinach, l'autre M. Bourgeois, un troisième M. Loubet parmi les insulteurs du

la France sans panoplie et sans panache, pour elle-même, et il le dit en son art impertinent et léger, épris de la réalité masquée de fantaisie.

§ VIII. — PEINTURE RELIGIEUSE

M. Albert Besnard montre cette année toute l'étendue de ses aptitudes en exposant, avec les deux toiles dont j'ai parlé, les cartons décoratifs pour les peintures de la chapelle de l'hôpital de Berck. Je crois qu'il est plus lui-même avec le *Portrait de Mme X...* et la *Féerie intime*, et qu'il prouve surtout sa souplesse, sa virtuosité, son éducation de dessinateur, avec les cartons pour Berck. Ce n'est pas que ce travail lui ait été indifférent. Bien au contraire. Il ne s'agit pas d'une commande, d'un programme à remplir, mais d'un témoignage de reconnaissance offert par l'artiste à l'hospitalière et charitable maison. La pensée qui l'a inspiré est donc infiniment respectable, et il s'est appliqué de tout son

pouvoir, qui est grand, à concevoir et à exécuter un ensemble de compositions où l'image du Christ serait mêlée aux souffrances et aux joies de l'humanité. S'il ne s'y trouve pas la ferveur et la naïveté d'un Fra Angelico, il est difficile d'en faire un reproche à l'artiste moderne. Sa bonne volonté est acquise, et l'on ne peut que louer la manière aisée dont il remplit ces grandes pages : la Naissance, la Maladie, la Mort, la Résignation, l'Espérance, la Foi, la Charité, la Résurrection. Les figures bien venues et expressives ne manquent pas, et ce peintre d'élégances est parvenu à exprimer la souffrance et la misère, et même jusqu'à l'horreur, quoique l'ensemble ait un caractère voulu, appliqué, dans sa facilité d'arabesque.

M. James Tissot, qui est un esprit chrétien et qui même, autrefois, il me semble, crut obéir à une révélation surnaturelle, consacre une longue suite d'aquarelles à l'Ancien Testament (Genèse). Je crois obéir à la vérité en déniant à ce travail

tout caractère d'exaltation mystique et de vision inspirée. M. Tissot, il est vrai, n'a peut-être voulu que traduire ces scènes avec le sentiment de leur réalité, mais ici encore, en supposant qu'il n'y ait là que des paysages, des scènes, des types, rapprochés le plus possible des aspects de l'Orient observés par l'auteur, la poésie de la vie manque. C'est net, propret, soigné, uniforme. Le dessin de l'artiste était plus incisif lorsqu'il interprétait la beauté et l'élégance féminines de Londres. Mais aussi quelle étrange idée, quelle tâche impossible de vouloir faire un portrait exact de Dieu le père, et comment éviter le poncif ?

§ IX. — MM. CAROLUS D URANET JEAN BÉRAUD

M. Carolus Duran est un personnage de Paris, même en dehors de la peinture. Il est de ceux qui ont aimé l'apparat et la conversation du monde, et peut-être les aime-t-il encore, ce dont je suis bien loin de lui faire un reproche. Les

des œuvres modernes, il y a eu, dans cet ordre d'idées et de sentiments, l'*Atelier* de Courbet, où l'on pourrait observer que le maître franc-comtois s'est rendu hommage à lui-même, puisque c'est lui qui est au centre de la toile, entouré des écrivains avec lesquels il était en communauté de pensée, et de personnages symboliques qui représentaient ses préoccupations artistiques et sociales. Mais, vraiment, ce serait chercher une mauvaise querelle à Courbet, car son *Atelier* est admirable et constitue surtout un hommage à la nature et à la beauté. Le personnage principal n'est-il pas l'admirable femme nue qui dresse ici sa statue vivante et qui illumine l'atmosphère de sa chair radieuse? Fantin-Latour a fait, lui aussi, deux chefs-d'œuvre de cet ordre: l'*Atelier des Batignolles*, qui est au musée du Luxembourg, et qui rassemble Renoir, Bazille, Claude Monet, Duranty, Emile Zola, etc., autour d'Edouard Manet — et l'*Hommage à Delacroix*, qui fait partie de la collection Moreau-Nélaton

connais, pour ma part, d'autres morceaux de belle facture : les portraits de Claude Monet, de Louis Mullem, de plusieurs amis de Lille, sa ville natale. Après, il a sacrifié au fracas et au trompe-l'œil des étoffes, mais il restait robuste, et je me souviens d'une femme rousse du Salon de 1872, je crois, qui ravit mes yeux d'adolescent peu préoccupé de critique. Puis, j'en ai voulu longtemps à M. Carolus Duran de nous donner trop souvent des images hâtives, des apparences théâtrales, de ne pas savoir, en un mot, résister à la vogue qui lui était venue. Il n'est pas de ceux qui refusent sottement le jugement qu'ils demandent en exposant leurs œuvres, si acerbe que soit ce jugement. Si je trouve aujourd'hui les paysages qu'il expose : *Matinée d'orage*, les *Pommiers*, la *Route*, trois aspects bien choisis, vastes et aérés, de la Savoie, je lui demanderai, devant la figure de femme, de nous donner des portraits moins gentils, plus vrais, c'est-à-dire d'une forme plus dense, plus

C'est ici un document à ajouter aux autres, et qui gardera sa valeur.

Il a, d'abord, et c'est l'essentiel, une valeur d'art. M. Maurice Denis, qui a débuté, au Salon des Indépendants de 1891, par de très jolies œuvres archaïques, par des représentations d'une vie dévote recueillie, attendrie, de décors de cloîtres, de jardins pieux où se promènent des anges et des enfants de chœur, des diacres et des béguines, ne pouvait rester confiné toute son existence d'artiste dans cette atmosphère odorante d'encens et de pain bénit. Au même Salon où est exposé l'*Hommage à Cézanne*, il fait figurer un *Christ aux Enfants*, où le Christ est un peu « bonne femme », où les personnages, agenouillés comme des donataires, sont d'expression un peu fade, mais où le fond de jardin est de la jolie manière tendre et aérée du Maurice Denis de 1891. Combien je préfére l'*Hommage à Cézanne*, malgré l'uniformité des attitudes et l'ensemble opaque de tous les vêtements noirs. Un sens de la vie se révèle ici, les gestes sont

Christ, alors qu'aucune ressemblance n'autorise ces suppositions : l'allusion la plus vive que s'est permise M. Béraud est de faire figurer dans la foule un franc-maçon orné de ses insignes. Mais il a oublié, comme on le lui a fait remarquer, et Caïphe et Pilate, c'est-à-dire le grand-prêtre et le fonctionnaire. Il a oublié aussi les chrétiens qui ne vivent pas chrétiennement, lesquels sont bien aussi nombreux que les francs-maçons.

§ X. — L'HOMMAGE A CÉZANNE

L'*Hommage à Cézanne* est exposé par M. Maurice Denis. Hommage à Cézanne ! Beaucoup seront indignés, et beaucoup ne comprendront pas, mais beaucoup d'autres aussi s'associeront à la pensée de l'artiste. M. Maurice Denis a précisément voulu, cela est hors de doute, honorer l'initiateur de tout un mouvement de peinture, un initiateur très admiré, très suivi, par ceux qui rêvent pour l'art une autre destinée que

M. Francisco Yturrino, qui a dressé un mendiant de sobre caractère, sans pittoresque inutile, en avant d'une foule et d'un village de la même manière juste et forte. Puis M. Hermenecildo Anglada, qui fait s'agiter, en de rapides pochades de jolie couleur, les danses de Paris et de Cordoue. Enfin, M. Ignacio Zuloaga expose la *Promenade après la course de taureaux*, qui témoigne d'un grand effort et d'une belle ambition de peintre. Je regrette tout de suite le manque d'ensemble de l'œuvre, les plans non reliés, les personnages mis les uns à côté des autres et restant séparés. C'est, si l'on veut un tableau décomposé : un paysage, une femme à cheval, des personnages au premier plan. Mais, ceci dit, que tout est agréable ! que les morceaux sont d'une heureuse venue ! Qu'il y ait trois tableaux, ou dix, ou vingt, ils sont tous bien : les oranges sur un plateau, le grand chien, le cheval pomponné, la robe rouge, la robe grise, l'éventail, et mieux, les visages des femmes, les bouches

insufflé le courage, la patience, l'obstination, cette magnifique activité qui lui fait peindre sans cesse et ne jamais regarder en arrière.

Des toiles de Cézanne ne sont pas terminées, dira-t-on. Qu'importe, si elles expriment la beauté, l'harmonie qu'il a ressenties si profondément. Qui dira à quel moment précis une toile est terminée? L'art ne va pas sans un certain inachèvement, puisque la vie qu'il reproduit est en perpétuelle transformation. Il faut donner une idée de l'ensemble et de la durée par l'apparition d'un instant. C'est la vérité de l'art de partout et de toujours, vérité affirmée avec tant de puissance et de charme par l'impressionnisme.

Cézanne est un des représentants de cette vision fugitive et éternelle, et je loue M. Maurice Denis pour avoir rendu visible son admiration et celle du groupe d'artistes auquel il appartient.

Il l'a fait d'une façon très simple, d'une manière déjà employée. Pour rappeler

C'est le *Voyage de Barbouillotte*, une vieille lancée à fond de train dans une charrette traînée pår un mauvais diable qui a pris le mors aux dents.

C'est la scène des *Buveurs*, les trois types joyeux autour d'une table, et la servante qui accourt avec des bouteilles plein les mains. Il faut voir les visages et les mouvements. C'est joyeux et vif comme Ostade, ou plutôt comme Brouwer.

§ XIII. — SCÈNES MODERNES

M. Charles Cottet continue de nous dire son amour du pays de la mer par des notes de paysage, des temps pluvieux, des maisons de pierres grises, et ce rassemblement d'une belle gravité, de vieilles femmes, d'enfants, autour du feu de la Saint-Jean. M. Lucien Simon, de même, est épris de la vie de la Bretagne, et il l'exprime fortement par les personnages de la procession, par la curiosité paysanne autour de la voiture de

et qui réunit, autour d'un portrait de Delacroix, avec Fantin, brosses et palette en main, Baudelaire, Champfleury, Manet, Bracquemond, Whistler, Legros, etc.

M. Maurice Denis a employé cette disposition. Il a placé, sur un chevalet, une nature morte de Cézanne, quelques-unes de ces pommes jaunes, vertes et rouges, qui auront l'immortalité comme les fruits du délicieux Chardin, et il a rassemblé près du chevalet MM. Odilon Redon, Vuillard, André Mellerio, Vollard, Maurice Denis, Seruzier, Ranson, X.-K. Roussel, Bonnard, et une dame dont le nom n'est pas au catalogue. Sans doute, il pourrait y avoir beaucoup plus de monde pour rendre hommage à Cézanne. Les artistes qui ont combattu avec lui, les écrivains qui lui ont apporté le témoignage de leur émotion pourraient prendre place ici, mais ce serait une foule, et M. Maurice Denis a pu restreindre son choix et représenter les derniers venus sans être accusé du délit de lèse-histoire.

§ XIV. — INTÉRIEURS, FLEURS ET FRUITS, POÉSIE DE VERSAILLES

Mme Annie Ayrton fait preuve de sa science coutumière avec le panneau pour salle à manger. La *Nature morte*, de M. Zakarian, est sobre, fine, d'une coloration rare. Les chrysanthèmes et les roses de M. Henri Dumont ont une sourde richesse. Mme Lisbeth Delvolvé indique délicieusement la forme et la couleur de coings, d'orchidées, de roses, de cuivres, de verres de Venise.

Parmi les intérieurs qui relèveraient aussi du genre de la nature morte par l'étude des objets inanimés, cette jolie étude de vitrail de la *Cathédrale* de M. Gaston Prunier ; la *Forge abandonnée*, de M. Marcel Beronneau ; la *Cour du Baptistère* (*Fontainebleau*), de M. Walter Gay ; et les quatre toiles de M. Maurice Lobre consacrées à Versailles : *L'Œil de bœuf*, la *Bibliothèque du Dauphin*, le *Petit Salon Louis XV*, le *Salon*

jardin coloré de M. Lebasque, les maisons de Moret de M. Albert Moullé, la fine plage de Biarritz de M. Léopold Stevens, les jets d'eau de M. Maurice Eliot, les féeries de M. Gaston La Touche, les barques de M. Le Goût-Gérard, le soleil couchant de M. Gustave Albert, les reflets sur la rivière de M. Richard Ranft, le gris Boulogne-sur-Mer de M. Braquaval, l'inondation et les glaçons de M. Pierre Lagarde, le soir à Camaret-sur-Mer de M. Richon-Brunet, le crépuscule d'été de M. Maurice Courant, les marines de M. Mesdag, le faubourg de Dieppe de M. Thaulow, les vues de La Fère-en-Tardenois de M. Moreau-Nélaton, la Sologne de M. Damoye, le Loing de M. Billotte, la Venise de M. Smith et celle de M. Iwill, la terre africaine de M. Dinet.

Tous ces peintres pourraient sans doute être subdivisés en groupes, étudiés individuellement. C'est ainsi que, si l'on cherchait à définir plus spécialement le caractère rustique de la peinture

S'il s'agit des graves, des mélancoliques pourvus de style et de grâce, voici M. Dauchez, dont la *Baignade* est fort belle ; M. René Ménard, qui s'applique trop, précisément, à *styliser* la nature, mais a de larges et pures conceptions du *Fleuve*, du *Temple*, du *Troupeau* ; MM. Georges et Lucien Griveau, Emile Boulard, Georges Costeau, J. W. Morrice, tous très doux, très apaisés, sachant les fines nuances des choses et les jolies lueurs qui les éclairent ; M. Henri Duhem, Mme Marie Duhem, dont les paysages sont d'une beauté si recueillie ; M. Le Sidaner, qui crée un charme de solitude et de silence avec un soleil pâle, des vieilles pierres, des fenêtres éclairées, une statue sur une place, deux ombres noires assises sur un banc, une maison dont les lumières se reflètent au paisible et triste canal.

S'il fallait chercher les caractères d'une race, les œuvres flamandes pourraient être réunies : le beau paysage du littoral belge avec le coup de lumière

parfaites, prises séparément, ne se mettant pas tout à fait d'accord pour composer ce grand tableau.

M. Aman-Jean me semble parvenir à l'instant précis d'un talent assuré, en pleine possession de ses moyens, avec ses portraits de femmes si doux, un peu lointains, d'une forme souple, d'une expression rêveuse et profonde. M. Louis Anquetin, de même, d'une manière toute différente, musclée comme à l'habitude, avec une tranquillité parfaite, dit sa personnalité et ses moyens par le portrait de Zo d'Axa et les portraits de Paul et Victor Margueritte, tous trois significatifs, bien vus dans leur caractère et dans leur œuvre. Mlle Louise Breslau, avec l'*Etude de la géographie*, l'*Etude du dessin*, le *Dévidoir*, peint l'enfance sans miévrerie, par solides constructions et harmonies fleuries. M. de La Gandara me plait surtout par la peinture d'un réalisme très net : *Jeune femme et vieille femme dans un parc*, deux silhouettes étranges

nouard a consacrés à l'Exposition universelle occupe deux salles, et c'est un des agréments de ce Salon de la Société des Beaux-arts. L'événement est d'hier, et déjà il est historique. Il s'est trouvé heureusement un artiste spirituel, adroit, au bon sens du mot, pour l'observer pendant qu'il se produisait et le fixer dans sa vie pittoresque. Les personnages qui ont présidé à la fête ont là leur portrait pris au moment où ils étaient en scène : le président de la République, les ministres, le directeur des Beaux-arts, les architectes, et celui qui fut l'inspirateur de ce désordre savamment réglé. De ce dernier, M. Picard, l'effigie est surtout caractéristique : il y a du mathématicien et de l'apôtre chez cet homme méthodique et ardent, au visage d'ascète, aux yeux fiévreux.

Il est encore un personnage principal : c'est la foule, et c'est celui-là que Paul Renouard a surtout voulu représenter, au Champ-de-Mars, dans le palais des Illusions, dans la salle des Fêtes, entre les

Hamlet, aux portraits de Puvis de Chavannes, Rodin, Octave Uzanne, à des souvenirs d'Espagne, de Marseille, de Versailles, aux paysages du *Chemin mouillé*, de la *Saison des champs*, de la *Rivière sous bois*, à une observation comme l'*Alcool*. La remarque est à faire que l'effet est partout presque semblable, d'une riche vapeur colorée où il y a des lueurs de flammes, de phosphore et de soufre, mais le sentiment de l'harmonie est toujours vif, la forme se masse savamment, avec des trouvailles de gestes déliés.

M. Charles Milcendeau quitte, cette année, la Vendée et la Bretagne, où naquit son art d'une naïveté subtile. Il aborde l'Espagne, dans la province de Salamanque, où il est certain que sa vision s'est appliquée, qu'il a cherché une force plus dense, une couleur plus riche et plus soutenue. Lorsqu'il reviendra à son pays natal, il lui fera présent de ces richesses trouvées au loin. Au village où il a passé ses jours de vacances, il a

Germain ; M. Gabriel Biessy, qui représente en douce grisaille de pastel les ruelles qui courent en lacis autour de Notre-Dame ; M. Frédéric Houbron qui délimite des églises, des maisons et toute une vue de Paris, en traits fermes et précis ; M. Vieillard, qui fréquente les montées de Montmartre où peinent les chevaux côtiers ; M. Eugène Béjot, épris de l'espace et de la lumière des quais.

Les autres expriment la grandeur et la douceur des paysages ou la vie pittoresque des paysans et des pêcheurs : MM. Pierre Prins, Auburtin, Mesdag, Iwill, Gaston Hochard. Ceux-ci, de tout leur talent, s'appliquent à traduire le charme de pensée, la beauté d'expression du visage humain. Voyez les figures de M. Aman-Jean, dont la réunion fait un si délicieux ensemble de couleur atténuée, de vie au repos ; la *Jeune Fille au grand chapeau*, d'une grâce si légère, de Mlle Louise Breslau ; la *Grand-mère avec sa petite-fille*, de

Mlle Ottilie Rœderstein, d'une volonté appuyée et expressive; les portraits de femmes de M. Louis Legrand, d'un si souple tracé; le portrait d'artiste, aisément reconnaissable, par M. Robert Besnard; les fins crayons colorés de M. de La Gandara; les portraits de jeunes filles, d'enfants, celui de Huysmans, en aquarelles estampées, de M. Pierre Roche, sculpteur amoureux de la forme dans toutes ses recherches.

Cette section des dessins présente encore le maître talent de M. Daniel Vierge avec la gouache des *Ours au Jardin des Plantes*, et les croquis de si juste signification de M. François Guignet. On y admire enfin les aquarelles où Mlle Berthe Crespel a retracé d'un art si ample la physionomie décorative des capucines et des chrysanthèmes, des artichauts et des tomates.

§ XIX. — LA SCULPTURE

J'ai salué déjà le *Victor Hugo* de Ro-

din. Les œuvres de sculpture ne sont pas en grand nombre, et il y a entre elles un caractère commun qui est la recherche de l'effet simple, de la vérité de nature, sans que rien de l'étude approfondie des détails soit sacrifié à la forme générale. Le secret est de savoir tout réunir, tout envelopper.

Les artistes dont l'œuvre fait déjà partie de l'histoire de notre temps sont là, dignes de leur renommée. M. Dalou expose les bustes de Jean Gigoux, de M. Edmond Huet, dans la tradition serrée, réaliste, caractéristique, des portraits de la sculpture française, et la statuette de Lavoisier, sérieuse de visage, pittoresque d'attitude. M. Bartholomé donne la belle durée du marbre au groupe des quatre femmes chuchotantes du *Secret*, et il fait voir une *Femme sortant du bain*, qui est une charmante étude directe et souple. De M. Pierre Roche, on revoit la *Loïe Fuller* qui s'élançait au fronton du petit théâtre de la rue de Paris, et qui méritait de survivre à la fête de l'an

dernier : c'est une grasse et fine sculpture, mouvementée, frissonnante. Et ce joli frisson de vie est aussi sur les deux *Cariatides* pour une maison de Paris, sur les deux *Médaillons* pour le théâtre de Tulle. Le bas-relief de Mme Cazin, *Vie obscure*, aéré jusqu'au dernier plan, est composé de figures d'une douceur expressive. Le talent de M. Bourdelle gagne en âpreté, en solidité. Le bas-relief où M. Camille Lefèvre a représenté la *Tradition républicaine* pour la mairie d'Issy est de science consommée, avec son mouvement continu de gestes qui se rejoignent, et de sobre et vivante expression avec ses visages de femmes qui personnifient les périodes historiques d'un siècle. M. Jean Baffier a glorifié la résistance de 1870 par la statue d'un soldat laboureur, de musculature trop visible, de fière et calme attitude. M. Constantin Meunier poursuit son beau poème du travail par un groupe d'ouvriers des mines.

Le nom de M. Henry Dewillez n'est

pas nouveau, mais son œuvre de cette année est nouvelle. Les *Portraits de MM. A. Dewillez et T. Guibal*, groupe de grandes proportions destiné à l'Ecole des mines de Mons, constituent une manifestation d'un parfait sentiment moderne et d'une force rare. Voilà le style d'aujourd'hui, sans que rien soit esquivé par la réunion de ces deux hommes examinant un plan, la face sérieuse et attentive. Tournez autour du monument : les dos sont significatifs au moins autant que les physionomies et les mains, ils sont *parlants*, et pour leur trouver des analogies il faut songer à Daumier, et aussi aux illustrations de Brion pour les *Misérables*. M. Dewillez a exécuté là une œuvre de haute importance, qui doit être pour lui le point de départ de toute une création significative.

Le *Félix Faure* de M. Saint-Marceaux paraît faible et convenu après cette apparition de figures graves et solides, et *Alphonse Daudet* est bien mièvre et

son manteau, a la forte et sobre allure des sculptures gothiques. La *Vieille femme* de M. Valère Bernard, le *Démos* de M. J. de Charmoy, sont de signification pathétique.

Voici encore deux artistes dont les œuvres sont de tout premier ordre, deux sculpteurs de figurines, M. Félix Voulot, avec ses *Maternités* si tendres, ses *Danseuses* de si jolis mouvements cadencés et tournoyants, et M. Louis Déjean, avec ses femmes au bal, à la promenade, à leur toilette, d'une grâce robuste, d'un sentiment délicieux.

Et j'ai gardé pour la fin le *Chat* en marbre noir, de M. Jean Dampt, qui joue le sommeil et dont la pensée est si vigilante derrière les yeux faussement clos, corps souple au repos, admirable exemple de sculpture forte et simple, de science ordonnée, précieuse bête qui peut être placée parmi les animaux célèbres de la sculpture.

L'architecte doit avoir le sentiment des ensembles, savoir accorder l'extérieur et l'intérieur, le contenant et le contenu. Ce qui est intéressant d'abord dans la section d'architecture, c'est la tentative de construire une maison moderne. Cela passe avant les travaux de reconstitution, et les poèmes où MM. Garas, Guillemonat, Provensal, dont je connais la valeur artiste, dépensent une imagination que j'aimerais mieux voir régler et employer dans l'ordre pratique. M. Charles Plumet, M. Léon Benouville, s'appliquent précisément à des créations usuelles. M. Benouville ne se contente pas de construire la maison, il étudie le mobilier, et je retiens surtout de son exposition deux chaises de forme excellente. La table de M. Gaillard est aussi parmi les détails heureux de la section, puis de beaux emplois de bois dans la salle à manger de M. Tony Selmersheim, dans celle de MM. Louis Sorel et Félix Aubert, et enfin le beau meuble à quatuor de M. A. Charpentier.

etc., comme si de tout temps, l'architecture ne les avait pas tous réunis !

Le premier résultat obtenu, c'est une modification des aspects de nos expositions. Dire que cette modification est toujours heureuse serait bien s'avancer. Les artistes nouvellement conviés ont quelquefois apporté le fruit d'un travail hâtif et non le produit d'un effort réfléchi. Cette année encore, à la Société des artistes français, les galeries d'art industriel offrent l'apparence d'un magasin rempli en hâte, arrangé au petit bonheur. Il y a, au contraire, une volonté de goût louable à la Société nationale. Que les organisateurs le sachent bien, la présentation joue un grand rôle en une telle entreprise. C'est la première observation qui s'impose.

La seconde, c'est que sous les vocables d'art nouveau, d'art moderne, de modern-style, on nous présente des formes qui peuvent bien, si l'on veut, être considérées comme nouvelles, mais qui sont nouvelles au hasard, avec trop de fantaisie

leur exécution. Il y a, d'ailleurs, aux Salons, une série de pièces exemptes de complication, qui attirent les regards et séduisent l'esprit par la joliesse des formes, la simplicité des contours, l'équilibre de la composition.

Voici donc, à l'avenue d'Antin, la vitrine de M. Henri Nocq, ciseleur délicat, inventeur de bijoux sobres, délicatement inspirés de la nature, algues, coquillages, lichens, et de plus, fin portraitiste en plaquettes d'Eugène Carrière et des Dix de l'Académie Goncourt. M. Marcel Bing se montre sage adepte de l'art nouveau avec sept pièces qui rivalisent de grâce séduisante : la glace et la broche en or émaillé sont du plus joli goût. La vitrine de M. Théodore Lambert est éblouissante, c'est un ruissellement de pierreries serties dans le métal avec l'habileté et l'adresse dont les artisans bijoutiers perpétuent la tradition. En M. Louis Boucher nous rencontrons un artiste naturiste, élève de M. Jean Baffier, et qui apporte des qualités foncières à l'exécu-

affadi. Je n'ai pas retrouvé, d
image molle de l'auteur de
l'homme que j'ai admiré et aimé
pensée, si acéré d'esprit. Le mon
Louis Gallet par M. Injalbert es
portionné, la tête trop grosse, la
plaisante, les fragments mal réu
plus de nervosité dans le frag
monument de Verlaine, de M
hausern-Rodo, comme il y a la
intelligence du portrait, la co
sion parfaite des plans et de l'e
dans le buste d'Emile Henne
M. Raymond de Broutelles.
bustes, de MM. Paul Paulin,
seau, Lucien Schnegg, ont la
de la sculpture, la beauté de la
figures de M. Escoula : *Vers*
ont la fluidité, la grâce des for
nes. Les femmes de marbre de M
Granet, Michel Malherbe, la p
vanaise de bronze de M. Lag
de précieuses études de mouve
de modelés. La *Tempête* de M
Schnegg, un homme envelop

poque où l'orge et le houblon qui le parent, entraient seuls en jeu dans la fabrication de la bière. Les connaisseurs disent que les temps sont bien changés. Souhaitons qu'ici la parure ne soit pas trompeuse, et que le contenu vaille le contenant. M. Francis Peureux a exposé seulement une écuelle et son plateau en vermeil repoussé, mais ce sont deux pièces de choix, le fragment d'un service qui figurerait avec distinction sur la table la mieux servie et la mieux entourée.

Cette revue des pièces exposées par la Société nationale des Beaux-arts ne doit pas être close sans la mention de beaux travaux déjà connus et classés : les émaux de M. Fernand Thesmar, le vase en argent repoussé orné de mouettes aux ailes déployées, de M. Ernest Carrière ; les grès de MM. Bigot, Michel Cazin, Dammouse, Delaherche, Taxile Doat, Lachenal, Moreau-Nélaton, Agathon Léonard, H. de Vallombreuse — des reliures de MM. Marius Michel, Prouvé, Belville,

une féerie avec les nuages, le fleuve et la ville fantastique d'un jour, — Besnard, Lepère, Louis Legrand, Storm van Gravesande, Renouard, Mordant, Ranft, Paul Lafond, Chahine, Beurdeley.

Tout un groupe de graveurs en couleurs : Raffaëlli, Béjot, Piet, F. Jourdain, Roux-Champion, Robbe.

Des graveurs sur bois : Paillard, J. Beltrand, Laboureur.

Des lithographes : Carrière, Henri Rivière, A. Lévy, Gottlob, Milcendeau.

Un gypsographe : Pierre Roche.

Ce sont là quelques noms pris dans la salle de l'estampe. Complétez la liste à loisir si vous aimez le bel art de la gravure, et ne manquez pas d'y ajouter le sculpteur Rodin qui vient prendre place ici avec quelques pages d'un accent inimitable, à ajouter aux effigies justement renommées de Hugo, Becque, Antonin Proust.

Je goûte moins le système de lits jumeaux, solidement reliés par deux petites tables, qui ont pour auteur M. Delovincourt, et la chambre à coucher de M. G. Serrurier a un aspect bien rébarbatif, malgré la science de son auteur. Beaucoup de ces meubles nouveaux ont, d'ailleurs, un air hostile, méchant, semblent agencés pour la gêne et la torture. Nos artisans s'ingénient trop, ne se laissent pas aller suffisamment vers les conceptions naturelles. On ne crée pas un style de mobilier de toutes pièces, on le crée en modifiant insensiblement la tradition.

Depuis une dizaine d'années que la Société nationale des Beaux-Arts et la Société des Artistes français se sont annexé des sections d'objets d'ameublement et de parure, d'utilité et d'ornement, on peut dire que s'est faite, ou à peu près, dans l'esprit du public, l'assimilation définitive des arts industriels et décoratifs aux Beaux-Arts proprement dits, peinture, sculpture, gravure,

certain que la Société des Artistes français, avec un parti pris de sélection et un autre arrangement des murailles, pourrait organiser un Salon qui vaudrait celui de la Société nationale des Beaux-arts, et aurait même un certain sérieux, une certaine solidité, qui manquent parfois à côté. A la Société nationale, l'impression, en effet, est toute différente : du premier coup d'œil, tout est charmant, pimpant, aimable, et ensuite le laisser-aller apparaît de nombre d'études, de croquis, d'à-peu-près. Je fais cette comparaison pour être équitable, sans rien cacher de l'aridité du second Salon, où les choses ne changeront pas de sitôt.

Ici, en effet, il ne s'agit pas seulement d'art et d'artistes. Il s'agit d'une bizarre administration que tout le monde subit en la maudissant, et où tout le monde prend place : il y a des surnuméraires, des auxiliaires, des employés, des commis principaux, des sous-chefs et des chefs de bureaux, des chefs de division, des directeurs, et même des mi-

d'abandon, et pas assez de calcul dans la combinaison des lignes, des pleins et des vides. Certaines figures ornementales, certaines statuettes servant à décorer des appareils d'éclairage électrique, sont comme moulées dans de la pâte de farine, des colonnades s'allongent en guimauve, des bracelets, des colliers, semblent nés de dessins arbitraires formés par des tubes de vermicelle ou de macaroni jetés à refroidir. Il y a des bagues énormes, des épingles, des broches, dont les pierreries ont été serties dans des blocs épais de métal qui leur enlèvent tout éclat. J'aime volontiers les bijoux lourds, mais il leur faut la mesure et l'harmonie.

On ne saurait dire quel cas fera l'avenir de ces productions qui décèlent chez leurs auteurs une incontestable habileté, mais aussi une bizarre et froide exaspération, une volonté d'originalité quand même. Je crois que le talent ne perd jamais ses droits, que ces artistes se retrouveront, ordonneront leurs conceptions et

d'artistes ne peuvent vivre que par la liberté. Ceux qui ne voudront pas entrer dans la cohue resteront dehors. Ils feront bien, mais cela n'empêche pas la cohue d'être intéressante par la manifestation instinctive, par le désir de vivre qui émane de toutes les foules.

§ II. — HENNER

Il y a une femme nue au Salon de la Société nationale, celle de M. Besnard. Il y en a une autre au Salon des artistes français : celle de M. Henner.

Celle-ci aussi est délicieuse. Je ne sais pas sa date, mais elle est de la manière la plus fine et la plus savoureuse du peintre alsacien. S'il était bien inspiré, il ne la laisserait pas emporter à quelque marchand, il la donnerait tout de suite au Luxembourg, où nous pourrions la revoir, et nos descendants la verraient au Louvre : l'artiste, ainsi, serait sûr d'être représenté dans son pays comme il doit l'être. Cette petite mer-

tion de gobelets, buires, lampes salières, du plus souple modelé, de la plus jolie sobriété de détails. La théière de M. Pierre Roche, d'une forme originale, aurait pu faire figure parmi les coquemarts du moyen âge qui avaient été rassemblés, l'an dernier, dans une des vitrines de l'exposition retrospective du Petit Palais. Toujours en recherche, toujours savant et ingénieux, M. Pierre Roche a aussi imaginé, pour chauffeurs et chauffeuses d'automobiles, des masques en argent d'un sentiment à la fois très simple et très curieux, du fantastique de la vie réelle.

Le service à bière de M. J. P. Brateau a pour motif essentiel une branche de houblon qui enroule son feuillage et ses fruits autour de douves cerclées en bois de marronnier ; des épis d'orge complètent la décoration. Deux autres plateaux sont illustrés, l'un de noisettes, l'autre de chrysanthèmes. De tout cela les formes sont légères et l'ornementation sobre. Ce joli service rappelle aux buveurs l'é-

§ III. — ART D'INSTITUT

Avec M. Henner nous avons mangé notre pain blanc le premier, pour ce qui concerne l'art de l'Institut. Nous ne retrouverons pas la même joie de peinture avec M. Bonnat qui échafaude, selon les préceptes, les allégories de la Justice, de la Vérité, de la Violence, de l'Hypocrisie, pour garnir le plafond de la première Chambre de la cour d'appel de Paris, figures massives, d'une grosse force, installées parmi des blocs de nuages. Cette pesante maçonnerie est la marque définitive de M. Bonnat. Comme ses prédécesseurs à la présidence de la République, M. Loubet éprouve cette vigueur entêtée qui gâche et construit du même mortier les visages et les redingotes, les déesses et les vapeurs aériennes.

La pâte de M. Bouguereau est plus fine, mais je lui préfère encore la rugueuse matière de M. Bonnat : son *Amour voltigeant sur les eaux* ne voltige

Mme Vallgren — des porcelaines de M. G. de Feure — des chandeliers de M. Pierre Selmersheim. Il y a dans tout cela du connu et du nouveau. Il y a un carton de tapisserie de colorations harmonieuses de M. Paul Ranson et des panneaux de fleurs d'une beauté originale de Mme Bauban-Binet ; il y a les statuettes de M. Vallgren ; il y a, auprès d'un piano de M. Carabin, que je n'aime guère, trop chargé à contre-sens, des bijoux, une Danse espagnole, une Otero, avec lesquels ce maître du bois et du bronze rallie tous les suffrages.

§ XXI. — LA GRAVURE ET LA LITHOGRAPHIE

Des graveurs : Bracquemond, étonnant de métier transposé dans la reproduction à l'eau-forte de crayons de Chéret — Waltner, interprète aussi sûr de Delacroix et de Carrière — Bracquemond et Waltner, réunis pour fixer le souvenir de l'Exposition de 1900 en une gravure où la lumière fait

Thèbes pendant l'inondation du Nil, de M. Gérôme, si hostile à la grandeur et à la beauté du paysage moderne, et qui fait joujou de si enfantine façon avec les colosses et l'immensité de l'Egypte. Les *Bandes du connétable de Bourbon*, de M. Cormon, simple pochade, mais pochade mouvementée et colorée, où il y a au moins un frisson de vie et d'art.

§ IV. — PEINTURE DÉCORATIVE

La peinture décorative nous apporte des pensums gigantesques, tels que le *Paradis perdu*, de M. Louis Béroud, des efforts mal réglés tels que l'*Enlèvement de l'Amour par les sirènes*, de M. Lalire, des mises en scène théâtrales, telles que la *Fête en l'honneur de Bacchus et d'Ariane*, de M. Paul Gervais. M. Abel Boyé a tenté d'aérer et d'éclairer une scène de *Télémaque devant les juges du peuple*, pour la Faculté de droit. M. Charles Duvent, avec le sujet moderne de la *Joie du Travail*, pris en pleine fête populaire de

II

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

—

§ I. — ORGANISATION ADMINISTRATIVE

La fête des arts continue par un second vernissage. C'est la vraie renaissance des Champs-Elysées, le commencement des déjeuners et des promenades. Paris reprend ses habitudes et ses aises.

Le premier aspect de la peinture n'est pas encourageant. On n'a fait aucun effort pour rendre la visite plaisante, pour apporter un peu d'ordre et de clarté dans cet amas de toiles. On ne peut nier l'impression d'effroi et de fatigue que l'on ressent dès l'entrée.

Puis on s'y fait. On commence le tour des salles, on cherche, on observe, et l'on découvre peu à peu, au hasard, un nombre très suffisant d'excellentes œuvres. Il est

heureuse et calme peinture, jardin fleuri, prairies vertes qui s'en vont vers les collines bleues, et dans cet éden, parmi les massifs de rhododendrons, auprès d'une vasque où l'eau reflète la douceur du ciel, trois femmes nues, d'une jeunesse tendre et charmante, enveloppées d'une ombre dorée qui est l'atmosphère légère et profonde de cette œuvre, toute lumière et toute joie.

§ V. — PEINTURE HISTORIQUE

Un événement assez rare : une Jeanne d'Arc conçue avec simplicité, sans charlatanisme mystique. Elle a pour auteur M. Paul-Hippolyte Flandrin. Un homme d'armes avance maladroitement sa jambe et son pied bardés de fer, au premier plan du tableau, et c'est dommage. Tout le reste est d'une sobriété parfaite, d'une humanité sobre : les soldats, les paysans qui regardent Jeanne, et Jeanne elle-même, très petite fille, tranquille et résolue, sans aucun cabotinage.

nistres. Ce sont gouvernants et gouvernés. Et cela, en vertu du mirifique système des récompenses. Celui qui expose et qui prétend à une mention honorable, pour commencer, est dans la filière, et il lui faudra aller jusqu'au bout. Il est perdu, en ce sens qu'il est dépendant, qu'il ne pense plus qu'aux médailles, qu'il les lui faut pour s'affirmer, pour vivre. Il n'est pas de situation plus pénible pour tout le monde, et pour ceux qui donnent les médailles et pour ceux qui les reçoivent. Il ne faut pas se lasser de redire cette situation, que chacun subit pourtant comme une condition nécessaire, fatale.

De ce point de vue, la séparation en deux Sociétés a été utile. Le premier coup aux récompenses, au vaste système de la clientèle, a été porté. La Société nationale, il est vrai, s'est organisée aussi avec des degrés, et se ferme, et se fermera sans doute de plus en plus aux nouveaux venus. Cela prouve, une fois encore, que les grandes agglomérations

d'artistes ne peuvent vivre que par la liberté. Ceux qui ne voudront pas entrer dans la cohue resteront dehors. Ils feront bien, mais cela n'empêche pas la cohue d'être intéressante par la manifestation instinctive, par le désir de vivre qui émane de toutes les foules.

§ II. — HENNER

Il y a une femme nue au Salon de la Société nationale, celle de M. Besnard. Il y en a une autre au Salon des artistes français : celle de M. Henner.

Celle-ci aussi est délicieuse. Je ne sais pas sa date, mais elle est de la manière la plus fine et la plus savoureuse du peintre alsacien. S'il était bien inspiré, il ne la laisserait pas emporter à quelque marchand, il la donnerait tout de suite au Luxembourg, où nous pourrions la revoir, et nos descendants la verraient au Louvre : l'artiste, ainsi, serait sûr d'être représenté dans son pays comme il doit l'être. Cette petite mer-

veille a l'unité et l'harmonie. Le corps nu, dans le paysage du soir, a la densité et le rayonnement de la chair, il absorbe et rend la lumière. C'est la beauté complète et réelle apparue dans l'ensemble des choses, et non cherchée dans la vérité photographique, comme font trop de soi-disant peintres de nu. L'accord est absolu entre ce corps doucement rayonnant, le frottis du fond, et le coin de ciel d'un argent verdâtre.

Mais quel malheur après ce bonheur ! Le même Henner dresse sur un ciel bleu, d'un bleu d'été, un portrait de femme, et voilà que ce portrait, fort joli de profil, de modelé de visage, de lourds cheveux roux, est en désaccord avec le fond, mais en affreux désaccord, à croire que ce profil a été découpé ailleurs, tant les ombres grises de la joue, du col, sont en lutte avec cette clarté bleue qui tient tout le fond. M. Henner sait cela mieux que personne, sans doute, et il fait comme s'il ne le savait pas ! Allons revoir la nymphe, qui dit toute sa science et toute sa poésie.

nous occupons pas des imitations, qui abondent. Allons vers des artistes qui se donnent de tout leur esprit, de toute leur passion, à l'observation de la vie, à la poésie de la vérité.

Je mets au premier rang de ceux-ci M. Hugues de Beaumont, l'auteur du *Goûter* de l'an dernier. Il ne s'est pas aussi complètement exprimé avec les *Confidences* de cette année, où le souci, non de raconter une histoire, mais de trop préciser un sujet, l'a induit à une mise en scène appuyée, à un désaccord entre sa peinture franche et l'arrangement de ses personnages. Ce tableau-là ne vaut donc que par certains morceaux, mais l'artiste prend une ample revanche avec la *Jeune fille en blanc*, une figure où l'expression est donnée par la nature, où il n'y a nulle combinaison d'atelier. C'est la vie qui s'offre directement au peintre, et que celui-ci goûte naïvement. Cette jeune fille, dont la robe blanche est agrémentée d'un simple ruban noir, est d'une peinture nette et loyale, légère-

pas, et son corps porcelainé est de la même substance que la robe du *Portrait de Mme O. R.* Il y a une existence mieux ressentie dans le portrait de la nouvelle reine d'Angleterre, par M. Benjamin-Constant, que je préfère au portrait de Léon XIII, du même artiste, trop théâtral et à intentions voltairiennes. Mais comme tout va par comparaisons parmi tant d'œuvres, ce Léon XIII est tout à fait discret auprès de la machine mélodramatique d'Ambigu-Comique osée par M. Chartran : Le *Cardinal de Richelieu et l'Eminence grise.* De la pièce d'Ambigu nous passons à la pièce de Cirque avec le *Masséna*, de M. Detaille, toujours soigneux du harnachement, et obstiné à fixer cavaliers et chevaux, jusqu'à donner la sensation de l'atelier et du mannequin. Et du défilé de cirque nous passons à la romance paysanne avec M. Jules Breton, dont les héroïnes nous chantent le *Foin* et la *Mauvaise herbe.*

Quelles œuvres nous viennent encore des régions de l'Institut ? La *Plaine de*

Thèbes pendant l'inondation du Nil, de M. Gérôme, si hostile à la grandeur et à la beauté du paysage moderne, et qui fait joujou de si enfantine façon avec les colosses et l'immensité de l'Egypte. Les *Bandes du connétable de Bourbon*, de M. Cormon, simple pochade, mais pochade mouvementée et colorée, où il y a au moins un frisson de vie et d'art.

§ IV. — PEINTURE DÉCORATIVE

La peinture décorative nous apporte des pensums gigantesques, tels que le *Paradis perdu*, de M. Louis Béroud, des efforts mal réglés tels que l'*Enlèvement de l'Amour par les sirènes*, de M. Lalire, des mises en scène théâtrales, telles que la *Fête en l'honneur de Bacchus et d'Ariane*, de M. Paul Gervais. M. Abel Boyé a tenté d'aérer et d'éclairer une scène de *Télémaque devant les juges du peuple*, pour la Faculté de droit. M. Charles Duvent, avec le sujet moderne de la *Joie du Travail*, pris en pleine fête populaire de

l'Exposition, a exprimé dans le panneau central les allures libres des filles de Paris, leur grâce hardie, et il y a vraiment une certaine beauté d'aujourd'hui qui se dégage de sa foule ; le paysage des rives de la Seine, qui fut si beau, est malheureusement un peu diminué, un peu lourd.

Enfin, voici un plafond qui plafonne, le tournoiement des *Papillons de nuit* de M. Edgar Maxence. Et voici des fleurs qui ont la sveltesse et le charme mystérieux : le *Panneau* de phlox, de roses jaunes, de roses trémières, de volubilis, de M. Quost. Voici une figure tranquille où reposer les yeux : la *Beauté*, de M. Séon ; une assemblée paisible, les *Plaisirs d'été*, de M. Henri Guinier ; tout un paysage de soleil couchant avec des lueurs roses, des silhouettes de valeur un peu diverse : la *Bucolique*, de M. Henri Martin. Et j'arrive à l'œuvre qui me paraît constituer la plus heureuse réalisation de la peinture décorative.

C'est le *Rythme* de Mlle Hélène Dufau,

heureuse et calme peinture, jardin fleuri, prairies vertes qui s'en vont vers les collines bleues, et dans cet éden, parmi les massifs de rhododendrons, auprès d'une vasque où l'eau reflète la douceur du ciel, trois femmes nues, d'une jeunesse tendre et charmante, enveloppées d'une ombre dorée qui est l'atmosphère légère et profonde de cette œuvre, toute lumière et toute joie.

§ V. — PEINTURE HISTORIQUE

Un événement assez rare : une Jeanne d'Arc conçue avec simplicité, sans charlatanisme mystique. Elle a pour auteur M. Paul-Hippolyte Flandrin. Un homme d'armes avance maladroitement sa jambe et son pied bardés de fer, au premier plan du tableau, et c'est dommage. Tout le reste est d'une sobriété parfaite, d'une humanité sobre : les soldats, les paysans qui regardent Jeanne, et Jeanne elle-même, très petite fille, tranquille et résolue, sans aucun cabotinage.

Je voudrais pouvoir louer aussi M. Rouault qui a représenté, affirme le catalogue, le *Christ et Judas*, *Orphée et Eurydice*, mais je ne parviens pas à déchiffrer l'opacité rousse et noire de ses tableaux, et je le regrette, car je connais, par de beaux dessins exposés autrefois, le talent de l'artiste hanté par Moreau et Rembrandt, et qu'il faut souhaiter voir venir à l'étude de la vie. Son cas est bien particulier, fait songer au *Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac. On aimerait donner le sursaut de la guérison et l'amour du vrai à cet artiste, comme à M. Desvallières.

M. Rochegrosse, d'esprit si curieux, si cultivé, s'égare d'autre façon en faisant grincer sa couleur et en affadissant son dessin pour exprimer en tableaux de féerie la *Légende merveilleuse de la reine de Saba et du roi Salomon*.

La peinture historique, plus spécialement militaire, est représentée par nombre d'œuvres. C'est M. Faber du Faur, avec *Mil huit cent douze*, qui me paraît

le mieux représenter la bigarrure et le mouvement d'une armée, et encore j'ai vu, du même artiste, de meilleures pages, plus âpres, plus singulières.

§ VI. — L'ANECDOTE TOUJOURS REINE DU SALON

Je citerais bien d'autres toiles historiques et militaires, mais nous ne sortirions plus de l'anecdote. Et là, je suis bien obligé d'employer la formule déjà employée au compte-rendu d'un Salon précédent. C'est l'anecdote qui règne et gouverne dans la plupart des salles, alors que nous cherchons à voir de la peinture. Anecdote, *Marbot à Iéna*, de M. Boutigny, comme le *Général et son ordonnance*, de M. A. Chigot. Anecdote, les *Rivales*, de M. Grinberghe, une femme qui en assassine une autre, comme la *Date heureuse* et *Est-il gentil*, de M. Samaran, où l'on cherche à voir deux chapitres d- même histoire : c'est même ici mieu l'anecdote, c'est le rébus.

Anecdote encore, la scène espagnole de M. Worms, — et le curé qui prend un bain, de M. Weber, — et les ouvriers du Métropolitain qui regardent au-dessus de leur tête les mollets des femmes rieuses, de M. Lemeunier — et la Vierge qui arrive en bateau, à Boulogne-sur-Mer, de M. Tattegrain, — et les gens qui cherchent un sou sur le pavé, de M. Max Kahn — et le postillon qui annonce la victoire de Wagram, de M. Gignoux, — et les gosses qui jouent à la main chaude, et les petits pâtissiers, et d'autres, et d'autres, et tant d'autres, qui vont faire la joie des enfants et des parents à la recherche des sujets à déchiffrer, des comédies et des drames de la peinture. Telles sont les préoccupations et la philosophie d'un nombre très imposant de peintres.

§ VII. — L'OBSERVATION DIRECTE

Quittons l'anecdote, laissons les vaches en bois et les lions empaillés, ne

nous occupons pas des imitations, qui abondent. Allons vers des artistes qui se donnent de tout leur esprit, de toute leur passion, à l'observation de la vie, à la poésie de la vérité.

Je mets au premier rang de ceux-ci M. Hugues de Beaumont, l'auteur du *Goûter* de l'an dernier. Il ne s'est pas aussi complètement exprimé avec les *Confidences* de cette année, où le souci, non de raconter une histoire, mais de trop préciser un sujet, l'a induit à une mise en scène appuyée, à un désaccord entre sa peinture franche et l'arrangement de ses personnages. Ce tableau-là ne vaut donc que par certains morceaux, mais l'artiste prend une ample revanche avec la *Jeune fille en blanc*, une figure où l'expression est donnée par la nature, où il n'y a nulle combinaison d'atelier. C'est la vie qui s'offre directement au peintre, et que celui-ci goûte naïvement. Cette jeune fille, dont la robe blanche est agrémentée d'un simple ruban noir, est d'une peinture nette et loyale, légère-

ment âpre, dont la signification a été trouvée sans effort par cette attitude d'un instant si savamment fixée, par ce visage irrégulier et charmant qui sourit à la vie.

M. Henri Caro-Delvaille possède un métier assuré, une habileté intelligente. Il sait discerner, choisir, couper sa scène, disposer ses objets. On peut lui reprocher d'avoir donné les proportions d'une fresque à la *Manucure :* une femme en peignoir clair, allongée sur un canapé, couchée sur le ventre, et qui abandonne sa main à une dame en noir, armée de tous les menus outils de sa profession. S'il me répondait que Rembrandt a donné le même format à une scène de lavage de pieds qu'il a intitulée *Bethsabée*, je n'aurais à dire que ceci : c'est que, devant *Bethsabée*, j'oublie le sujet initial, et que devant la *Manucure*, je ne l'oublie pas. Que M. Caro-Delvaille me le fasse oublier. Ceci dit, les qualités sont grandes, le dessin des formes est d'une jolie précision, les deux personnages sont savamment équilibrés, les

deux physionomies ont leur caractère : la manucure, indifférente et importante ; la patiente, une fine moderne qui pense peut-être à sa main blanche et à ses griffes délicates, mais qui pense aussi à autre chose, et ceci est très spirituel d'indication. Une autre toile de l'artiste, le *Thé*, est de la même volonté, de visages de femmes très variés, les unes avec leur secret, les autres avec rien, et celle que l'on ne voit que de dos n'est pas la moins agréable : la dame qui verse le thé, et dont le corsage et la jupe beige, très simplement peints, ont l'agrément et le parlant d'un portrait.

M. Fernand Sabatté fréquente avec profit les églises : il sait exprimer la profondeur des édifices, la lumière froide qui va se perdre aux ténèbres des voûtes, la force des colonnes, et cette fois, avec la *Confession*, il installe dans cette atmosphère particulière une humanité curieusement observée dans son état passif, son habitude, sa fixité. M. Ferdinand Bellan, lui aussi, avec la *Chapelle de la*

Vierge, a fait une bonne étude de décor et de physionomies, de lumière et de silence. M. Devambez nous mène au théâtre : salle de *Première au Théâtre Montmartre*. C'est un peu gros, un peu caricatural, il y a plus de finesse à Montmartre. Ceci pour la manière de voir le sujet. Pour la manière de le traiter, il est trop évident que le peintre ne doit pas, ayant à représenter une foule, formuler avec tant de rigueur chaque portrait individuel, mais il n'y a qu'à exciter M. Devambez dans la voie où il s'engage, il y trouvera la vérité.

L'*Intimité*, de M. Camille Boiry, est une petite scène, réunion d'amis autour d'un piano, traitée avec une intelligence parfaite de la douceur de la lumière et des jeux de la pénombre. Encore que trop ressemblant aux tableaux du flamand Struijs, le tableau de M. Emile Troncy, *Cœur simple*, doit être vu pour sa solide installation, la finesse robuste de sa partie de nature morte : la commode, la pendule, les cadres de photographies.

Au premier aspect, j'ai aimé le *Repas des servantes* de M. Joseph Bail, puis, tout en continuant à trouver l'œuvre plaisante, séduisante, j'ai eu des objections. Que la forme de M. Joseph Bail soit un mélange des Hollandais, de Chardin, de Ribot et de Bonvin, que la scène se passe, pour l'installation et les costumes, dans un pays d'opéra-comique où intervient une sorte de féerie bourgeoise, soit. Je voudrais alors que le peintre, son programme accepté, fît intervenir aussi la variété de la vie. Pourquoi les trois servantes sont-elles de tout point pareilles ? L'étude de trois visages, de trois expressions dissemblables, enlèverait à ce tableau blanc et doré un je ne sais quoi de morne qu'il a, et qui s'accroît si on le regarde longtemps, réveillerait les personnages de leur somnambulisme, ou de leur enchantement si l'on préfère, pour les animer de l'enchantement de la vie. — Je ne veux pas séparer de M. Joseph Bail son frère, M. Frank Bail, d'autant que sa *Méditation*, un

homme enfoui dans l'ombre grise et humide de quelque atelier au nord de l'île Saint-Louis, est un très excellent petit tableau de touche juste, de sourde et fine harmonie.

§ VIII. — MARINS ET PAYSANS

Le même désir de vérité, le même juste sentiment d'un art inspiré directement de la vie, animent un groupe de peintres épris des formes différentes du rude labeur humain. M. Jean-Pierre, avec l'*Arrivée*, dit la beauté du bateau qui rentre au port, qui coupe les dernières lames après avoir affronté le mouvement violent de la mer; la voile est retombée, la barque glisse d'une avancée douce; les hommes, debout contre le bord, regardent la terre venir à eux. Il y a ici de la gravité, une émotion en dedans, un spectacle de calme et de force. Le *Départ des Islandais*, de M. H. Dabadie, est une évocation de ce beau paysage de la baie de Paimpol, que l'exis-

tence de ses hommes qui partent, de ses femmes qui restent, pare d'une grâce douloureuse : l'artiste a senti et exprimé la mélancolie et l'inconnu qui planent sur l'eau, sur la verdure, sur les groupes noirs des femmes. Il y a presque toujours, en Bretagne, même dans la gaieté, qui est fréquente et vive, le goût de la rêverie, un penchant nostalgique indéfinissable, et M. J. Adler n'a pas manqué de voir ainsi les personnages du *Retour du Pardon*, que je préfère à son *Aube*, de paysage un peu vide, de silhouettes ouvrières un peu théâtrales.

Quittons la mer pour les champs. M. Constantin Le Roux ajoute, à la série de ses intérieurs rustiques, la grande toile des *Vanneuses*, tout à fait belle de lumière, de formes solides, de gestes lents et sûrs. Aucun effet théâtral : la simple vérité, une atmosphère grise, une grande souplesse de peinture. Il y a une cuisine plus apprêtée, un ragoût de Rembrandt et d'Israëls, un arrangement scénique, chez M. Désiré Lucas, auteur du

Benedicite et d'une *Légende bretonne*, qui sont aussi deux excellents tableaux, de léger coloris scintillant, d'ombre chaude, de tonalités harmonieuses, de jolies silhouettes de petites filles. Et encore — un *Intérieur d'église à Fresselines* (*Creuse*), de M. Fernand Maillaud, les pierres, les meubles rustiques en si parfait accord avec la vieille femme — les *Bouilleurs de cru*, une de ces scènes trop durement écrites par M. Buland, mais avec une connaissance certaine des physionomies paysannes — le fin *Intérieur de cuisine* en Lorraine de M. Chauchet.

§ IX. — LES PAYSAGISTES

Ils sont légion. A leur tête, M. Harpignies, toujours robuste, montrant les eaux, les collines, les nuages de Menton ou de Morlaix, à travers les beaux arbres aux fortes branches, aux feuillages déployés; M. Pointelin, poète du Jura, fidèle aux vallons où s'amasse l'ombre, aux

lents mouvements de terrains, aux grands ciels profonds emplis de lumière; M. Albert Gosselin, épris de la clarté lunaire, et qui note, en un juste effet, d'une couleur dense, sur les arbres verts, les toits rouges, le mélange de cette lumière des nuits avec le jour finissant. Il est d'autres peintres savants du crépuscule : M. A. Bouché (*La Marne* ; *Soir*); M. Morlot (*Lever de lune*); Mlle Valentine Pèpe *(La Nuit qui vient)*; M. Moisset (les *Etangs de Sacy à la tombée du jour*); M. Enders, qui a choisi, pour son *puscule sur la berge*, le paysage de l'Exposition, et qui l'a évoqué avec une certaine grandeur dans la dernière dorure du soleil.

Je regarde encore : l'*Eté de la Saint-Martin*, de M. Albert Wallet; les marines nocturnes et bleues de M. Ravanne; la *Matinée de juin* et le *Paysagiste au travail*, de M. Paul Saïn; la neige de *Novembre*, de M. Marché ; les dramatiques usines de M. Cagniart; la route mouillée, les ornières, les feuillages d'au-

tomne, de M. Paulin Bertrand; la belle vision du Pont des Arts avec sa foule en mouvement, de M. Léon Félix; le matin à Bellevue, d'où M. Tauzin a fait surgir, dans les brumes et les fumées colorées, une image vivante de Paris; et le magnifique *Soir*, de M. Edmond Yarz, d'une forme ample, d'une coloration riche et sourde, la fin empourprée d'un beau jour.

§ X. — LES PORTRAITISTES

Des deux portraits de M. Hébert, une femme, un enfant, je préfère le portrait d'enfant, de forme plus sûre, de couleur charmante. M. Jules Lefebvre a fait une œuvre naturelle et fine, sans trop de sécheresse, avec le portrait de sa fille. Des artistes qui sont préoccupés de fixer des caractères ont envoyé des œuvres de valeur certaine : M. Ernest Laurent, M. Charles Maurin, et leurs portraits d'hommes et de femmes ; M. Fougerat et son portrait de chanoine normand.

Des portraits d'apparat, qui prouvent un joli sens de l'arrangement des étoffes, en même temps que de la nuance des physionomies, sont ceux de MM. F. Humbert, Henry Royer, Lauth, Mlle Jeanne Boucher, MM. Abel Faivre, Marcel Baschet, Emile Wery. Le groupe de jeunes filles de M. François Flameng aurait pu être curieux d'arrangement et de physionomies avec un travail plus harmonisé. Voici deux magistrats : le président Labour, un beau nom, de M. Edouard Fournier, — le président Magnaud, une belle signification humaine, de M. Maxime Dastugue. Et je n'aurai garde d'oublier la jolie tête de petite fille de Mme Laura Leroux, ni le portrait que M. Déchenaud a fait de son père.

M. Roybet a envoyé avec un sobre *Portrait de Gustave Gœtschy*, le tableau des *Savants*, portraits aussi, mais costumés, avec ce goût des étoffes, des arrangements pittoresques, auquel se subordonne l'étude des physionomies.

§ XI. — HARENGS SAURS

Je suspends ici les *Harengs saurs* de M. Charles Pipard. Ils sont secs, dorés, les écailles cloisonnées, peints avec un soin, une précision, une perfection extraordinaires. Le même peintre expose aussi un pot vernissé, des tomates, des cornichons, de bon arrangement et de jolie peinture. Mais les harengs ! Je vois que M. Pipard habite au haut de la butte de Ménilmontant, et je le devine là, dans ce quartier que je connais bien, peignant avec amour ses harengs saurs devant le Paris immense qui s'étend devant lui. Un jour, peut-être, il nous peindra aussi Paris. Qu'il peigne ce qu'il voudra, il ne peint pas mal, et c'est l'important.

§ XII. — LES ÉTRANGERS

Les artistes étrangers tiennent une grande place au Salon des artistes français, et une bonne place aussi.

de Brueghel, est d'une souple facture qui lie les êtres l'un à l'autre du même mouvement. Le *Satyre*, de M. Michele La Spino, est une œuvre italienne détaillée, soulignée, d'une singulière vie animale : l'être bestial, chargé de fruits, court à toutes jambes, tout riant, et il est impossible de ne pas apercevoir le talent qui s'est ingénié à exprimer ce corps en trépidation et cette face de brute en joie.

Des images plus douces nous sont offertes par l'*Amour maternel*, de M. Gaston Contesse ; la *Mélancolie*, de M. L'Hoest ; et voici, de M. Derré, un *Tronc pour l'œuvre des filles-mères*, qui est d'inspiration pitoyable et de travail artiste.

Les nus du Salon semblent presque tous sortir de chez le même praticien : c'est le marbre lisse et vide, gratté, poli, sans accent, sans signification. Je veux dire les exceptions que j'ai pu découvrir : la *Volupté* de M. F. Charpentier, un visage dans l'ombre, un sourire, un corps qui frémit, des jambes abandonnées ; le *Printemps*, de M. Gre-

L'anecdote sévit trop souvent, comme à la peinture, mais plus pénible encore à contempler sous la forme durable de la pierre et du métal. Il y a beaucoup trop d'animaux spirituels et de bébés à intentions.

Il y a trop de bustes aussi, tellement que leur énumération ne peut même être tentée. Je sais bien que, là, nous touchons à l'une des nécessités de l'existence des sculpteurs : le portrait est l'une de leurs grandes ressources, avec les commandes de l'Etat, et, tout naturellement, le modèle veut figurer au Salon, et l'artiste consent, espère d'ailleurs tenter au passage quelque client possible. Rien à dire. Le métier de statuaire n'est pas facile, les frais sont considérables, la rétribution est minime, et l'artiste, bien souvent, vit toute une existence médiocre pour satisfaire le désir d'art et d'idéal qui est en lui.

La nef est aussi encombrée de morceaux d'Ecole, accomplis selon les préceptes. Des hommes de talent appris, qui pour-

de tant de travaux faits au hasard, ou d'après des recettes usées. C'est la *Rêverie*, de M. Frédéric Hexamer. Voilà un sculpteur épris de vérité, et qui n'a pas le nom qu'il devrait avoir. Je vois au catalogue qu'il est élève de Dumont, et il y a des années qu'il envoie aux Salons des figures tout à fait remarquables. Celle de cette année est d'une réalisation, à mon goût, complète. C'est une femme nue, assise, très calme, sauf un petit mouvement nerveux de la main gauche. Elle est jeune, la poitrine belle, mais l'on ne manque pas de s'indigner parce que l'artiste a marqué le mûrissement et la fatigue du ventre et des flancs. C'est une critique superficielle, de gens qui regardent vite, qui passent vite. Que l'on s'arrête, que l'on regarde mieux. S'il y a quelques accents un peu durs à la cassure de la taille, ils disparaîtront avec le marbre, et même il faut souhaiter qu'ils ne disparaissent pas trop, que M. Hexamer taille lui-même sa statue. En vérité, cette femme est de chair, elle est vivante,

et sa forme générale est admirable. Tout s'y tient, les jambes, les bras, le torse font une unité, la tête est belle et fine d'expression, voilée d'ombre et de mélancolie, avec un fin souris comme les visages de Vinci. M. Hexamer aime la nature et son art, et il a fait une belle statue.

§ XV. — LE « BAUDIN » DE M. BOVERIE

M. Boverie aussi a fait une œuvre qui compte, avec le *Baudin, représentant du peuple*, destiné au faubourg Saint-Antoine. C'est une statue moderne, de style moderne, comme le groupe des deux savants de M. Dewillez, exposé à la Société nationale. Ici encore, je songe aux dessins de Brion, qui illustrent les *Misérables*, et qui ont vraiment fixé un temps avec la science, la logique d'une forme expressive. Le *Baudin* de M. Boverie est droit sur la barricade, la bouche ouverte pour son dernier cri, le poing serré devant lui, d'un mouvement tout à fait beau et qui donne l'accent à la silhouette.

si tout cela pouvait être un peu moins sculpté, s'il y avait moins de perdrix, de lapins, de grenades entr'ouvertes, sur les buffets, moins de fleurs, moins de festons et d'astragales sur le reste, cela serait encore très bien. On arriverait ainsi à des formes simples, logiques, finement ajustées, aux lignes droites et aux lignes courbes commandées par l'emploi et par le plaisir, par la nécessité et par le besoin de bon repos.

On attendait cela des artistes, mais ils ne pouvaient pas le faire tout de suite, paraît-il. Il leur fallait, pour vivre, vendre un objet, un meuble, le prix d'une sculpture ou d'un tableau. Le marchand n'achetant pas comme modèle cet objet, ce meuble, il fallait bien continuer de s'adresser aux amateurs, clientèle forcément restreinte. On a donc, depuis des années, vendu très cher le pichet d'étain, le vase de grès, etc., etc., qui ne valent, au prix de la matière, que quelques sous, et pour justifier le prix de vente élevé,

par M. Marqueste ; *Pasteur*, de plans simples, mais mal expressif, de M. Jean Hugues ; un autre *Pasteur*, pour la ville d'Arbois, de M. Daillion, est à peu près du même ordre que le premier. Le *Chardin*, de M. Paul Fournier, sans destination, je crois, est juché sur un socle disgracieux, mais la tête est bien traitée, avec un sens de la poésie d'observation et de la finesse philosophique du grand artiste.

M. Gustave Michel a fait une belle statue de vieillard, au visage d'intelligence amère, volontaire et perspicace, comme d'un vieux savant, d'un vieux Faust, encore animé du désir de connaître. Et le petit bas-relief de marbre de l'artiste, la *Charmeuse*, est de la même qualité d'art. Le *Froid*, de M. Roger Bloche, est un groupe simple, compact, de vif sentiment humain, l'homme et la femme rassemblés d'un beau geste d'amour. L'*Aveugle*, de M. Hotger, l'homme, la femme et l'enfant, qui courent un peu à la manière des aveugles

de Brueghel, est d'une souple facture qui lie les êtres l'un à l'autre du même mouvement. Le *Satyre*, de M. Michele La Spino, est une œuvre italienne détaillée, soulignée, d'une singulière vie animale : l'être bestial, chargé de fruits, court à toutes jambes, tout riant, et il est impossible de ne pas apercevoir le talent qui s'est ingénié à exprimer ce corps en trépidation et cette face de brute en joie.

Des images plus douces nous sont offertes par l'*Amour maternel*, de M. Gaston Contesse ; la *Mélancolie*, de M. L'Hoest ; et voici, de M. Derré, un *Tronc pour l'œuvre des filles-mères*, qui est d'inspiration pitoyable et de travail artiste.

Les nus du Salon semblent presque tous sortir de chez le même praticien : c'est le marbre lisse et vide, gratté, poli, sans accent, sans signification. Je veux dire les exceptions que j'ai pu découvrir : la *Volupté* de M. F. Charpentier, un visage dans l'ombre, un sourire, un corps qui frémit, des jambes abandonnées ; le *Printemps*, de M. Gre-

ber, un jeune corps légèrement indiqué, comme enfermé dans une gaine, un ressouvenir du grand art de l'Egypte; *Femme et Satyre*, de M. F. Soulès, un beau mouvement de deux jeunes corps, une grâce jeune et souple; la *Nymphe de Diane*, de M. Rispal, une forme fine et longue, bien courante; l'*Ariane abandonnée*, de M. Schuler, une touchante expression du visage caché dans l'ombre des bras; le ventre et les jambes de la *Femme au lit*, de M. Mengue; le dos du *Repentir*, de Mme Fanny Marc.

Je passe aux bustes. S'il est utile d'exprimer une opinion sur le buste de M. Loubet par M. Puech, je dirai que cette opinion est très bien formulée par le livret qui dit: « Portrait *officiel* de M. le président de la République », et j'ajouterai que je préfère le buste de M. Loubet par M. Enderlin. C'est un bon portrait. Et c'en est un autre que le *Saint-Saëns*, de M. Paul Dubois. Et je reconnais la mâchoire en avant et les yeux vifs de *M. Ledrain*, sculpté par M. Capellaro.

Il n'est pas nécessaire de remonter à l'antiquité et d'attester Barye pour se convaincre que les portraits d'animaux ont aussi leur prix, quand ils ne sont pas mis en scène de manière puérile. J'ai admiré le *Chat* de M. Dampt à la Société nationale. Il n'y a pas ici de personnage aussi important, mais il y a les *Jeunes ours jouant*, de M. Peter, qui sont bien vus avec leurs courtes pattes, leurs reins lourds, leur façon gauche et leste, et il y a les *Oursons à l'affût*, de M. Paillet.

Et je termine en saluant la renaissance possible du « bois ». Allons-nous assister à cette renaissance qui a eu M. Carabin pour précurseur ? Il y a nombre de bois sculptés au Salon de cette année, parmi lesquels des œuvres telles que les *Masques* de M. Armand Bloch ; le *Vigneron du Berry* de M. Henry Jossant ; la *Chiffonnière*, de M. Jean Tarrit, et le *Buste d'Harpignies*, en chêne, hommage logique au peintre des chênes.

§ XVII. — L'ART DÉCORATIF

A la Société nationale, c'est la section des Objets d'art. Ici, c'est la section de l'Art décoratif. Toutes deux se développent d'année en année jusqu'à prendre, par moments, avec certains meubles, certaines vitrines, une apparence de magasin, parfois de bazar. D'ici deux ou trois ans, ce sera un débordement, et le caractère industriel s'affirmera de plus en plus. Il ne faut pas s'en plaindre, non seulement parce qu'il vaut mieux être optimiste avec un peu de parti-pris, ou, si l'on préfère, pessimiste avec bonne humeur, mais encore parce que ce développement est logique, que rien ne peut l'empêcher, que tous les efforts des artistes et des écrivains l'ont créé, bon gré mal gré.

Qu'a-t-on dit, en effet, lorsque les premiers objets, façonnés par des artistes, on fait leur apparition aux Salons annuels? On a dit qu'il ne s'a-

gissait pas seulement, pour rénover les arts du mobilier, de créer des objets de vitrine, qui coûteraient très cher, qui ne circuleraient pas, qui resteraient à demeure dans les collections. On a dit qu'il fallait mêler l'art à la vie, mettre l'objet simple et beau à la portée de tous par le bon marché. Cela ne devait pas empêcher les catégories, bien entendu. Les métaux précieux et les pierres rares valent toujours le même prix, de quelque aspect que soit la monture, et les bijoux et les parures où s'ingénient nos artisans ne peuvent être qu'objets de luxe. Mais la question du luxe ne se posait pas, par la raison qu'elle a été toujours posée. Il s'agissait de toute autre chose.

Il s'agissait de savoir si l'on pouvait donner des formes belles et usuelles aux pièces du mobilier et aux objets dont se servent les classes moyennes et les classes pauvres, car, malgré la liberté, l'égalité et la fraternité, il y a encore des classes moyennes et des classes pauvres, petits bourgeois, petits com-

merçants, employés, ouvriers, paysans, et aussi nombre de gens appartenant aux professions libérales. C'est le gros de la nation, c'est l'immense majorité. Il s'agissait donc de savoir s'il pouvait y avoir un art pour cette majorité, ou s'il lui faudrait toujours se contenter de la camelote, de la pacotille fabriquée tant bien que mal, à profusion, en veux-tu en voilà.

Notez qu'il y a bien des objets qui répondent admirablement à leur destination et dont il est tout à fait inutile de vouloir changer la forme : les marmites à pot au feu, les casseroles, les pots pour le beurre, la boîte à sel, pour prendre, par exemple, les objets de cuisine, sont très bien comme ils sont, et il est inutile de les « décorer » et de modifier leur aspect. Ce qui serait à reprendre, c'est le meuble, c'est le buffet, c'est la table, c'est la chaise, c'est le lit.

Tout d'abord, le bois de bonne qualité et la fabrication plus attentive constitueraient un progrès immense. Et puis,

si tout cela pouvait être un peu moins sculpté, s'il y avait moins de perdrix, de lapins, de grenades entr'ouvertes, sur les buffets, moins de fleurs, moins de festons et d'astragales sur le reste, cela serait encore très bien. On arriverait ainsi à des formes simples, logiques, finement ajustées, aux lignes droites et aux lignes courbes commandées par l'emploi et par le plaisir, par la nécessité et par le besoin de bon repos.

On attendait cela des artistes, mais ils ne pouvaient pas le faire tout de suite, paraît-il. Il leur fallait, pour vivre, vendre un objet, un meuble, le prix d'une sculpture ou d'un tableau. Le marchand n'achetant pas comme modèle cet objet, ce meuble, il fallait bien continuer de s'adresser aux amateurs, clientèle forcément restreinte. On a donc, depuis des années, vendu très cher le pichet d'étain, le vase de grès, etc., etc., qui ne valent, au prix de la matière, que quelques sous, et pour justifier le prix de vente élevé,

on a modelé une figure en anse, ou sur la panse, ce qui peut constituer, en cas de réussite, une œuvre agréable de sculpture, mais ce qui ne prouve rien pour le progrès de l'art usuel, pour la renaissance des métiers appuyés sur l'art. Tout le monde, je pense, est bien d'accord là-dessus.

Ce qui devait sortir de ce premier mouvement, qui était un mouvement artiste, c'était un mouvement industriel. Je crois que nous en sommes à cette seconde étape. On l'a aperçu clairement à l'Exposition universelle. L'industrie s'est émue, commence à changer ses modèles, en France, et à l'étranger. L'agitation, comme on l'a vu, est grande en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Hollande. Pour l'Angleterre, qui a pu paraître stationnaire, elle nous avait devancés, et l'on peut dire que son essai de rénovation des arts industriels date de l'Exposition qu'elle fit en 1851. C'est du mouvement anglais qu'est sorti le mouvement français, qui suivit la guerre de

1870, et c'est le mouvement français de ces dernières années qui a accéléré le mouvement européen. Partout, maintenant, on veut susciter des formes nouvelles, créer un style, changer le décor de l'existence de l'homme.

C'est beaucoup d'ambition, c'est trop. Faut-il répéter que l'on ne crée pas un style, que les formes ne naissent pas par génération spontanée, qu'il faut, bien plus simplement, que chaque pays obéisse à son génie propre, continue ses traditions, ajoute le travail au travail. Cela suffit pour écarter tout pastiche, pour modifier, pour nuancer les formes existantes. C'est ainsi que l'on crée des formes nouvelles : on est tout surpris, si l'on embrasse un jour une période de ce bon labeur, d'apercevoir que tout a changé insensiblement et que le « nouveau » cherché s'est trouvé tout seul. C'est ainsi, pour prendre un siècle et demi de notre histoire artistique, que le style Louis XIV s'est changé en style Louis XV, et le style Louis XV en style

Louis XVI, sans secousses, sans heurts, par la simple logique de la vie, par la continuation de l'effort et de la recherche, par l'adaptation aux mœurs et aux goûts de l'esprit. Il n'y a pas eu de brusques solutions de continuité, il y a une ressemblance, un air de famille, et pourtant quelles différences profondes! De même le style Louis XVI va au style Empire à travers la Révolution. Après, c'est la décroissance, l'arrêt, le pastiche.

Revenons donc à nos destinées. Reprenons les formes au point où elles nous semblent parvenues à la perfection, à la grâce aisée, adaptons-les à notre vie, à nos mœurs. Evitons les superfluités.

Nous ne les évitons pas en ce moment. Il est trop certain que l'Europe entière est empoisonnée d'un style filandreux, de formes coulantes de guimauve, qui n'ont aucune raison d'être. Vous en verrez au Salon de cette année; vous verrez un très joli meuble de M. Majorelle, de Nancy, agrémenté de cette guimauve dont l'artiste ne savait sans doute

bon et le mauvais, ou si l'on veut, l'ordinaire. Beaucoup travaillent pour des éditeurs anglais qui leur donnent à reproduire des paysages et des tableaux de genre d'artistes de la Grande-Bretagne, qui peuvent bien avoir des admirateurs émus de l'autre côté du détroit, mais qui n'en sont pas moins, les paysages, d'une banalité, et les scènes de genre, d'une niaiserie au-dessous de la moyenne. C'est cela qui se vend, dit-on. Rien ne prouve que d'autres œuvres ne se vendraient pas. Et il en est de même pour des œuvres françaises. Pourquoi donner la durée de la gravure à des productions de vie éphémère ? Cela sert, dira-t-on encore, à mettre au moins en valeur la virtuosité, le talent du graveur. Ce talent éclaterait bien davantage s'il s'attaquait plus haut, et cela, je crois, est bien aisé à comprendre et à admettre. Un graveur a son tempérament, son goût, ses affinités. S'il était libre, il irait vers telle époque d'art, vers tels maîtres. C'est aux dispensateurs de travaux de discerner

soufflent des bulles de savon, tout cela comme ampoules de lumière électrique. Vous verrez des bois corrodés, des velours pyrogravés, des cuirs garnis de pierres précieuses, des reliures chargées de bas-reliefs, des bronzes et des zincs d'art. Et souvent vous en voudrez à l'« art nouveau », ou mieux encore à l'« art actuel ». N'ai-je pas lu cette désignation sur une vitrine ? Oh ! le délicieux ironiste sans le savoir qui a trouvé l' « art actuel » !

Il faut arriver à désigner quelques œuvres vues au cours de cette promenade dans la section des objets d'art. L'objet tient à la sculpture, c'est aussi une recherche de formes, et il est tout naturel de trouver ici des sculpteurs, comme M. Emile Derré qui décore le fronton d'une maison avec le *Nid*, apparition d'un groupe familial parmi les feuilles et les fleurs d'un savant arrangement ; comme M. Riché avec ses *Chats* ; M. Navellier avec son *Eléphant* ; M. Henri Cros avec sa *Pastorale*, bas-relief en pâte de

verre, de joli et pur sentiment antique.

La vitrine de M. René Lalique excite comme toujours, et fort justement, la curiosité et l'admiration. L'artiste mérite d'être suivi, non seulement pour son grand talent fait du don d'observation, du goût d'arrangement, de fine et vive exécution, mais encore pour sa faculté de renouvellement. Ainsi, sa vitrine de cette année, diadèmes, boucles, bagues, etc., où dominent l'opale, la nacre, les ors pâles, est une délicieuse harmonie en blanc qui aurait inspiré un Théophile Gautier, maître en équivalences. C'est tout à fait léger, aérien, argenté, clair de lune, avec tout le sérieux de formes et de proportions où s'est fixé M. Lalique.

M. Henry Dubret, artiste dijonnais, a certainement étudié sa flore ornementale au bord des sentiers du Val-Suzon ou parmi les buissons qui couronnent les cîmes abruptes de la côte de Chenove. La poésie de ses compositions évoquera, pour ses compatriotes de

Bourgogne, le souvenir et le parfum des humbles plantes cueillies et respirées au cours de tant de belles promenades. Au milieu de fines ciselures entourant les pierres précieuses on admire les petites plantes que l'on aimerait à grouper dans un bouquet : le jasmin pâle, les ronces et les églantines à la couleur anémiée, les narcisses d'or, le géranium des bois mêlant son carmin aux grappes d'épine-vinette, la feuille d'ellébore épousant la blanche marguerite et la douce pervenche bleue. M. Dubret est dans la vraie voie. Qu'il continue à explorer les broussailles de son pays : sa joaillerie s'en trouvera bien.

Des notes prises devant la vitrine de MM. Falize, cette vitrine que surmonte un poisson nageant à travers une eau changée forcément en bloc de glace, me remettent en mémoire une *Psyché abandonnée attendant l'Amour*, figurine en ivoire, or et chrysoprase, d'un précieux travail, mais d'une expression fade. Les parures exposées sont aussi d'une ri-

INDEX ALPHABÉTIQUE

courses d'automobiles le mois dernier, où il y a, ce mois-ci, la gesticulation effrénée de la sculpture. Les graveurs ont accepté, et ils sont en ce moment à vouloir combiner des cloisons ou des velums pour obtenir une lumière favorable. Il sera plus simple, l'an prochain, de leur donner quelques salles auxquelles ils ont droit, tout autant que les peintres.

Il y a là, en effet, des œuvres remarquables. Il faut savoir un peu la vie du graveur pour apprécier tant de patience, d'abnégation. Les esprits artistes ne manquent pas dans la corporation, et je ne parle pas seulement des graveurs originaux, mais de ceux qui se donnent à la gravure de reproduction, qui est une raison d'être de ce grand art, le moyen admirable, non seulement de répandre des chefs-d'œuvre, mais de les commenter, de les expliquer avec les seules ressources du noir et du blanc, moyen d'art au premier chef puisqu'il s'agit d'interpréter une œuvre par une autre œuvre, de transposer des for-

C

C

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

Saint-Amand, Cher. — Imprimerie Bussière.

N

O

P

TABLE

SALON DE 1900.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

SALON DE 1901

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01376 1468